

МВ и ССО РСФСР
УРАЛЬСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. М. ГОРЬКОГО

ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ УРАЛА

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ



СВЕРДЛОВСК ♦ 1985

Щ103(2р36)
ИЗ02

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета Уральского ордена Трудового Красного Знамени государственного университета им. А. М. Горького.

Из истории художественной культуры Урала: Сб. науч. тр.
Свердловск: УрГУ, 1985. 152 с.

В сборнике рассматриваются страницы истории развития художественной культуры Уральского региона от XVI в. до наших дней. Статьи вводят в научный обиход новый фактический материал. Общим методологическим принципом анализа является исследование отношений искусства Урала и русской художественной культуры в целом.

Редколлегия: **С. В. Голынец** (Уральский университет), **А. Ю. Каптиков** (Свердловский архитектурный институт), **Б. В. Павловский** (Уральский университет) — отв. редактор, **О. А. Уроженко** (Уральский университет), **В. А. Черепов** (Уральский университет)

От редколлегии

Изучение развития искусства в областях, отдаленных от основных художественных центров, привлекает все более пристальное внимание советского искусствоведения. Это закономерно, ибо в провинции, на периферии художественного развития, нередко обнаруживаются новые интересные имена и произведения искусства.

Новый выпуск «Из истории художественной культуры Урала» продолжает и развивает традиции предыдущих сборников*. Существенно раздвинулись границы тем, проблематика, что позволило более системно подойти к изучению художественной культуры Урала. Расширилась география изучаемого материала. Предметом исследовательского внимания стала художественная культура северных, южных областей Урала и прилегающих к нему регионов (Тобольска, Вятки). Раздвинулись хронологические рамки: в сборник вошли статьи, освещающие страницы художественной жизни Урала от XIV в. до наших дней. Исследуются разнообразные виды изобразительного искусства: архитектура, декоративно-прикладное искусство, станковая и театральнo-декорационная живопись, сатирическая графика, иконопись, скульптура, миниатюра. Вводятся в научный обиход новые художественные факты. Наиболее интересны, на наш взгляд, обнаруженные в фондах Коми-Пермяцкого окружного краеведческого музея письма строгановского крепостного живописца А. К. Кривошекова.

Основанные на методологических принципах историко-искусствоведческого исследования, статьи разнообразны по своим конкретным задачам. Одни тяготеют к широким концептуальным построениям, другие посвящены отдельным фактам, явлениям самобытной культуры Уральского региона. Ряд статей основан на работе по охране и реставрации памятников искусства Урала.

Проблемой, объединяющей историко-искусствоведческий материал, является рассмотрение искусства Урала как неотъемлемой и вместе с тем самобытной части рус-

* Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1974; 1980.

ской художественной культуры. Отсутствие единого национально-этнического состава затрудняет выявление своеобразия искусства Уральского региона, но не исключает его. Это своеобразие определяется, прежде всего, образом жизни народа, который, в свою очередь, обусловлен исторически сложившимися особенностями социально-экономической жизни на Урале. Понимая фрагментарность проведенного в данном сборнике проблемного анализа, составители считают возможным указать на то, что многие опубликованные исследования будут продолжены и целостность научного анализа данной проблемы может быть воспринята в контексте предыдущих и последующих выпусков.

О. М. ВЛАСОВА

Пермская художественная галерея

О жанрах пермской деревянной скульптуры

Проблема жанров в русском средневековом искусстве вызревала давно. Жанровые разграничения проводили в своих работах И. П. Сахаров, Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков. В наше время вопрос о жанрах поднимался Б. И. Пуришевым, О. И. Подобедовой, Д. С. Лихачевым. Но целенаправленное изучение проблемы предпринял лишь Г. К. Вагнер в своей книге «Проблема жанров в древнерусском искусстве»¹. Образование жанров, их систематизацию и развитие он рассматривает на материале иконописи, скульптуры, монументальной и миниатюрной живописи XII—XV вв., «классического» для древнерусского искусства периода. Но его методика настолько убедительна, что кажется применимой и для более поздних периодов в развитии того направления русского искусства, которое связано с художественными традициями Древней Руси. На основе методики Г. К. Вагнера в данной статье предпринимается попытка жанровой характеристики пермской деревянной скульптуры, «вышедшей» за пределы средневековья.

В Пермской художественной галерее хранится около 350 скульптур XVII—XIX вв., из них около десяти можно датировать XVII в. Все они принадлежат древнерусской художественной традиции, отличаясь устойчивыми жанровыми признаками и типичной условностью языка. Преобладают в этой группе изображения персонального жанра. При характерном выражении замкнутости и отрешенности от происходящего, образы получают здесь вполне индивидуальную окраску. Сравним для примера два одинаково характерных памятника: скульптуру св. Николая Можайского из с. Покчи² и скульптуру св. Николая Чудотворца из г. Чердыни³, созданные в конце XVII—начале XVIII в.

Облик покчинского Николая одухотворен и физически хрупок. Узкие плечи, большая удлинённая голова, огромные глаза с всепроникающим взглядом создают образ, окрашенный в суровые аскетические тона. Меч и град, зажатые в тонких пальцах, не сопряженные с телесной мощью, обнажают свою условную, знаковую природу. Тонкая многослойная живопись, темная, даже

сумрачная по колориту, подчеркивает одухотворенность и благородство скульптуры. По-иному изображен св. Николай из г. Чердыни. Его широкая грузная фигура утверждается в пространстве мощно и полновесно. Вишнево-красные оттенки росписи усиливают ощущение объемности форм. Особенно выделяется объем головы, круглый, почти осязаемый, моделированный крупными, индивидуально трактованными планами. Подробно проработан рельеф широкого скуластого лика: нос с раздутыми ноздрями, сочные губы, тяжелые веки. Детализована роспись морщин, складок, завитков бороды. Лик приобретает индивидуальное выражение активного внимания, эмоционального и мыслительного усилия.

Дальнейшее развитие скульптур персонального жанра в сторону все большей индивидуализации можно проследить на примере статуи св. Николая Можайского из д. Зеленята⁴, которая датируется 60—70-ми годами XVIII столетия. Сохраняя общие черты древнерусской иконографии, она отличается предельно развитой статуарностью и пространственностью пластического решения. Мощная, широкоплечая, состоящая из логически соподчиненных объемов, фигура св. Николая свободно «выходит» в пространство: руки с мечом и градом подняты вверх, будто он угрожает врагу, а гневное выражение лика заставляет почти осязаемо почувствовать это вражеское присутствие. Выражение властности, усиленное резкостью физиономических черт, делает образ индивидуально-конкретным. Этот памятник как бы фиксирует конечную стадию развития древнерусского персонального жанра в пермской скульптуре.

В XVIII в. его судьба тесно сплетается с судьбой символических жанров, прежде всего символично-легендарного, представленного в пермской коллекции многочисленными и чрезвычайно распространенными во всей русской деревянной скульптуре изображениями «Спаса в темнице»⁵. Большинство пермских «спасителей» вырезано в середине и второй половине XVIII в. Это уже истинно круглые скульптуры с анатомически правдоподобной трактовкой фигур, с детализацией объемов и неповторимостью черт. Каждый индивидуальный лик имеет конкретное выражение: скорбное и подавленное, как в скульптуре из пос. Пашия, или гневное, ожесточенное, как в статуе из с. Усть-Косьва. Лишь иконография и фронтальное построение сидящих фигур оставляют эти изображения в рамках древнерусских традиций. Образы же и пластическое их воплощение имеют ту же силу «стихийного реализма», которой наделен «Св. Николай Можайский» из Зеленят. Завоевания персонального жанра оказались доступными и жанру символично-легендарному.

Эволюция символично-легендарного жанра в сторону персонализации прослеживается и по пермским распятиям. Распятие из г. Соликамска⁶, сделанное в XVII в., принадлежит к «классической» традиции древнерусской скульптуры. Крест в нем

не сохранился, но ощущение висящего на кресте тела очень сильно, поскольку предельно точны, выразительны пластические приемы: уплощен торс, утончены и вытянуты конечности, осязаемо «падение» головы. Асимметричные черты клиновидного лица хранят выражение покорно принятых мук. В XVIII в. в распятиях этого типа появится большая конкретность, граничащая подчас с натуралистической иллюзорностью. Таково необычайно масштабное распятие из г. Усолье⁷. Пропорции тела несколько укорочены, отчего оно кажется мощным, ширококостным. Конечности же увеличены. Формы объемны и очень натуралистичны. Детально проработаны черты крупного широкоскулого лица, который в аналогичных скульптурах определяется как монголоидный.

Вторую линию развития составляют распятия символикос-догматического жанра, который в XVIII—XIX вв. тесно сближается с эсхатологическим. Первый по хронологии памятник в этом ряду — поклонный крест из с. Вильгорт XVIII в.⁸ Широкий восьмиконечный крест заполнен тремя ярусами рельефных изображений: распятия на «гогофе», двух трубящих ангелов по сторонам круглого медальона с голубем и Саваофа, парящего в облаках. «Историчность» сюжета здесь явно отступает перед символизацией, призванной воплотить догмат троичности. Улыбающийся лик Христа знаменует преодоление крестных мук и напоминает о втором пришествии в мир.

В барочных распятиях XVIII в. символикос-догматическое содержание получает эсхатологическую окраску. Прежде всего, имеются в виду распятия на «процветших» крестах. Их в пермской коллекции около десяти. Орнаментальные изображения не повторяются; предельно разнообразны мотивы растительного орнамента: это и сочные листья аканта, и пышные розы, и затайливые раковины — резчики стремятся как можно убедительнее создать образ цветущего рая. Выдвижение на первый план эсхатологической темы в этих распятиях несомненно, как несомненно оно в многочисленных «страстных» чинах, появившихся в иконостасной резьбе и вошедших в группы распятий с предстоящими.

Наиболее свободное применение эсхатологического жанра мы встречаем в конце XIX в. в скульптурах Н. М. Кирьянова, сделанных им для часовни д. Габово Верещагинского района. Цикл изображений на тему искупительной жертвы Христа состоял из распятия в обрамлении 34 головок херувимов, «страстного» ангельского чина из 11 фигур и 480 головок херувимов, усеивающих стены и потолки часовни⁹. В иконостас входили также скульптура «Спас в темнице», еще одно распятие и фигуры ангелов, в декор плафонов — три изображения «руц Божией».

Необычно построен ангельский чин, по сути представляющий деисусную композицию: десять фигур стоящих ангелов

«разбивались» в центре одной сидящей. Н. Н. Серебrenников рассматривал фигуру сидящего ангела как своеобразную замену скульптуры «Спаса в темнице», официально запрещенной и все-таки глубоко почитаемой. Действительно, сидит и жестикулирует ангел, двуперстно благословляя мир и поднимая раскрытую Библию, как Спас на престоле, т. е. как Христос на Страшном суде. Однако, по известным иконографическим изводам, Христос в образе ангела изображался только как ангел Великого совета, до своего земного пришествия. Но вот архангел Михаил мог отождествляться с Христом, особенно в деисусных композициях, как единственный посредник между богом и родом человеческим. «Объединению Христа и архангела Михаила в деисусной композиции в какой-то степени могла способствовать и свойственная тому и другому роль судии на Страшном суде»¹⁰.

Используя, очевидно, готовые образцы, Кирьянов, может быть, и не подозревал, насколько своеобразен его скульптурный ансамбль. Но совершенно понятно, что он всеми силами старался создать убедительный образ грядущего. Уж не потому ли, делая главным объектом изображения небесные силы, Кирьянов наделяет их вполне земным, более того, реально-историческим обликом? Эти забавные ангелы с пухлыми щеками вельмож, в париках петровских времен, с «гвардейскими» лентами на груди словно сходят с лубков, в ином материале воссоздавая их игровой поэтический мир. К лубку восходит и раскраска скульптур, решенная в наивных сочетаниях светлых тонов желтого, зеленого, розового и голубого.

Как эволюцию символично-догматического жанра можно рассматривать и появление в скульптуре XVIII—XIX вв. таких сложных сюжетов, как «Поклонение жертве» и «Божественная литургия» или «Христос на страданиях», где акцентируется, а в последнем случае драматизируется, тема искупительной жертвы Христа. Любопытно, что в пермском собрании эти сюжеты воплощены разными стилистическими приемами: «Поклонение жертве» (XVIII в.)¹¹ принадлежит барочной традиции, «Христос на страданиях» (XIX в.)¹² — академической. Тем более становится очевидной широчайшая распространенность символично-догматических и эсхатологических композиций.

Усиление догматики, с одной стороны, и «свободное развитие различных конкретизирующих тенденций внутри жанров»¹³, с другой, можно рассматривать как результат распада древнерусского монументального синтеза, начавшегося уже в XVII в. и закончившегося в XIX в.

Таким образом, представляется, что попытка рассмотрения жанров пермской деревянной скульптуры дает материал для уточнения проблем ее стилистической эволюции, для разрешения ряда иконографических и шире — мировоззренческих вопросов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.
- ² Пермская государственная художественная галерея (ПГХГ), инв. № ДС-6.
- ³ Там же, инв. № ДС-175.
- ⁴ Там же, инв. № ДС-178.
- ⁵ Об иконографии «Спаса в темнице» («Спаса полунощного») см.: Уханова И. Н. К истории культурных связей России с Западом в XVII — начале XVIII века.— В кн.: Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1974, вып. 15, с. 26.
- ⁶ ПГХГ, инв. № ДС-4.
- ⁷ Там же, инв. № ДС-186.
- ⁸ Там же, инв. № ДС-5.
- ⁹ Описание ансамбля см. в кн.: Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928, с. 24, 104.
- ¹⁰ Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей: (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982, с. 25.
- ¹¹ ПГХГ, инв. № ДС-109.
- ¹² ПГХГ, инв. № ДС-242.
- ¹³ Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве, с. 155.

А. Ю. КАПТИКОВ
Свердловский архитектурный институт

Урал и региональные школы зодчества Вятки и Тобольска второй половины XVIII в.

История русской архитектуры была бы неполной без внимательного учета ее локального многообразия, местных стилевых оттенков, возникавших в архитектуре различных частей России в тот или иной период. Это относится и к XVIII столетию, отмеченному в провинциальном зодчестве сложным и противоречивым переплетением древнерусских и новых, послепетровских черт.

Подобный процесс наблюдается, в частности, на северо-востоке России, где между отдельными областями, включая Урал, существовали исторически сложившиеся экономические связи, в основе которых лежал Сибирский торговый путь, а также выход к Белому морю и в Западную Европу через Архангельск. Непрерывно возрастающий товарообмен — составная часть всероссийского рынка — придавал городам русского северо-востока выдающуюся роль в транзитной торговле и наряду с подъемом промышленности и ремесел обусловил их процветание в XVII—XVIII вв., что способствовало развитию каменного строительства. Архитектурное наследие данных городов — Тотьмы, Устюга, Вятки (Хлынова), Соликамска, а также сибирской столицы Тобольска, с тяготеющими к ним местностями, свидетельствует о наличии ряда региональных школ, с присутствием каждой из них самобытными барочными чертами. В то же время миграции строительных артелей, быстрое знакомство заказчиков — обычно торговых людей, совершавших постоянные поездки, с новинками «каменного дела» вели к постоянному обмену творческими достижениями, ко взаимовлиянию архитектурных форм.

В настоящей статье мы попытаемся дать сравнительную характеристику таких крупных областных школ зодчества, как уральская и ее непосредственные соседи — школы Вятского края и Западной Сибири с центром в Тобольске¹. Хронологически рассматривается вторая половина XVIII столетия — период, когда для каждой из этих школ наступает новый этап развития.

В качестве предыстории следует напомнить, что к этому моменту данные школы прошли уже более чем полувековой путь развития, причем их «исходные позиции» очень близки. Каменное строительство началось одновременно (конец 1670-х—1680-е гг.) и в Вятке, и в Тобольске, и в уральском городе Соликамске. Его основоположниками везде были приглашенные московские мастера, но уже на рубеже XVII и XVIII столетий выдвигаются и развертывают активную деятельность местные кадры каменщиков. Это совпадает с проникновением «московского барокко», формы которого, заметно упрощаясь, интерпретируются очень своеобразно. Повсеместно наблюдается почти полное отсутствие центрических храмов, тяготение к трехчастной планировочной схеме («трапезный» тип церкви), сравнительно слабое распространение «восьмерика на четверике», неприменение в декоре белокаменной резьбы и т. д. При этом все школы обнаруживают свою специфику.

Так, ряд уральских храмов имеет «крещатую» композицию пятиглавия с расстановкой боковых глав по сторонам света на постаментах—люкарнах (Троицкий собор в Верхотурье, 1703—1710; Успенский собор Далматова монастыря, 1707—1720). Между тем на Вятке обычно придерживались традиционной пятиглавой композиции (Екатерининская церковь в Слободском, 1699), а в таких сибирских памятниках, как Троицкий собор одноименного монастыря в Тюмени (1708—1715), разномасштабность глав и сама их форма предвосхищали причудливые силуэты тобольских церквей второй половины столетия.

К 1730-м годам на Урале, раньше, чем в вятской и тобольской школах, вырабатывается тип двухэтажного, вытянутого по продольной оси храма, увенчанного малым восьмериком (с. Красное близ Соликамска).

Значительны и различия в декоре вятских, уральских и сибирских построек первой трети XVIII в.—от характера убранства в целом до отдельных деталей. Например, на Урале, где формы «московского барокко» применялись наиболее последовательно, ордер имел определенный тектонический смысл, будучи использован, как правило, на углах объемов и соответствуя их высоте. Ордерные мотивы-колонки, несущие антаблемент, используются также и в наличниках, венчаемых обычно двумя спиралевидными (завитки) или волютообразными элементами. Кроме того, наличники и карнизы часто включают квадратно-ромбовидный орнамент—«жучок», встречающийся в уральском каменном зодчестве с самого начала.

Иными были приемы вятских мастеров, для которых обычна крайне измельченная фасадная пластика. Мотивы «московского барокко» трактовались в духе калейдоскопического «узорочья» середины XVII в. Висячие колонки, пояса фигурных балясин, полукружия-раковины, обрамления окон, выложенные из розеток

или «дынек»,— все это специфические черты местной архитектурной школы.

Особенности убранства памятников Тобольска и Тюмени заключались в обилии керамических деталей, а также наличниках с трехлопастным и зигзагообразным рисунком завершения.

Таким образом, к концу Петровской эпохи зодчество любого из рассматриваемых регионов при наличии между ними определенной стилиевой общности приобрело несомненную локальную окраску.

Затем в развитии всех школ наступает некоторый перерыв, отделяющий начало столетия от следующего периода и вызванный в основном указом 1714 г. о запрещении возведения каменных зданий по всей России, кроме Петербурга. Когда указ этот утратил силу, каменное строительство, по крайней мере на Вятке и в Сибири, оживляется не сразу. И лишь с 1740-х годов оно ведется в гораздо более крупных, нежели ранее, масштабах, распространяясь и на сельскую местность. Любопытно, что самые ценные образцы вятского зодчества второй половины XVIII столетия сосредоточены именно в селах.

Несмотря на появление отдельных каменных гражданских построек, их число до конца столетия остается очень незначительным. Так, в столице Сибири Тобольске только в 1771 г. упоминается первый каменный «обывательский» дом, находившийся к тому же еще в стадии сооружения. Как ни любопытны дошедшие до нас единичные гражданские памятники², художественные особенности местных школ, специфическое восприятие ими барочного стиля находили выражение в первую очередь в монументальных культовых зданиях.

Работы производились преимущественно местными артелями каменщиков во главе с «уставщиком» (подрядчиком). «Уставщику» принадлежала не только роль организатора строительства, но и, наряду с заказчиком, серьезное влияние на формирование художественного облика построек, возводившихся, чаще всего, «без прожектов архитектурских». Видимо, продолжала, по древнерусскому обычаю, практиковаться ориентация строителей на какой-либо «образец», с которого они и делаливольную переработку. Профессионально подготовленных архитекторов на Урале и в Сибири не было вплоть до 80-х годов XVIII в. В необходимых случаях их функции выполняли геодезисты и лица других специальностей. Появление в Вятке с конца 1750-х годов питомцев «архитекторской команды» Д. В. Ухтомского далеко не сразу изменило стилиевую направленность местной зодчества.

Исследователями выявлено большое число имен вятских и сибирских «каменных дел» мастеров, раскрыты характерные черты местной строительной практики³. Однако особого изучения требует вопрос о выездах артелей за пределы своего региона.

Что такие миграции, невзирая ни на какую дальность расстояния, постоянно существовали, убеждает хотя бы история сооружения Симеоно-Аннинской церкви Сысертского завода на Урале. Начатое в 1773 г. под руководством великоустюжского крестьянина Льва Вешнякова (артель состояла из устюжан и соликамцев), оно продолжалось в 1777 г. вятским мастером Федотом Суворовым, с которым, помимо соликамских каменщиков, работали его земляки Митрофан Казенин, Феоктист Суворов, Тихон Шумков, Осип Худербин, Никифор Пушкарев, Яков Попов, Митрофан Смирнов и Илья Смыков (все — «города Хлынова мещане»), «Хлыновского уезда Медянской волости крестьянин» Андрей Жданов. А с 1779 г. строительство перешло к тобольской артели, куда входили мещане Авраам Силиверстов, Иван Удников, ямщик Дмитрий Мешенин и крестьяне Степан Кулаков, братья Андрей и Петр Шулгины, Иван Курской, Данило Гушин, Кирилл Лошкомоев, Федот Городничев, Егор Курской, Иван Серебров, Максим Забелин, Никита Лукьянов, Емельян Токарев, Алексей Мартелов и Павел Полюянов. Артель возглавлял тобольский же мещанин Иван Трудоношкин⁴.

Правда, все три «улавщика» работали «по данному рисунку», т. е. по проекту, поэтому в сысертском памятнике, за исключением одной особенности плана, не могло отразиться происхождение его строителей. В других же случаях, когда пришедшие мастера обладали определенной творческой свободой, они могли вносить в создаваемые вдалеке от родных мест постройки больше своего. Однако о какой-либо серьезной стилиевой «экспансии» говорить не приходится.

Несмотря на то, что Вятка до 1799 г. являлась епархиальным центром также и для Прикамья (ей подчинялись Соликамск, Чердынь, Кунгур), это не привело к распространению на данный регион приемов вятского зодчества. Значительно большим было влияние архитектуры Тобольска на подчиненную его гражданским и церковным властям территорию Зауралья, однако оно затронуло отнюдь не все тамошние храмы. Если, скажем, Тюмень, Туринск или Шадринск являлись как бы «периферией» тобольской школы, то уже в Верхотурье ее мотивы звучат опосредованно. А по ту сторону Урала тобольские веяния почти вовсе не ощутимы. Зато архитектура Прикамья играла немалую роль для Зауралья, вместе с которым она составляет две ветви общеуральской школы зодчества, подобно тому как «сибирское барокко» принято подразделять на тобольское и иркутское.

Сказанное выше не должно умалять нашего внимания к тем или иным аналогиям, отразившим взаимосвязи указанных школ. Так, переходя к анализу их художественных особенностей, надо подчеркнуть, что при всех региональных различиях они сохраняли единые принципы объемно-пространственных решений. В культовых зданиях середины и второй половины XVIII в.

продолжает доминировать трехчастная схема, состоящая из храмового четверика, трапезной, иногда расширяемой одним или двумя приделами, и колокольни.

Особой законченности этот тип достигает в двухэтажном варианте, представленном теперь во всех школах (Николаевская церковь, с. Истобенск на Вятке, 1765—1768; Преображенская

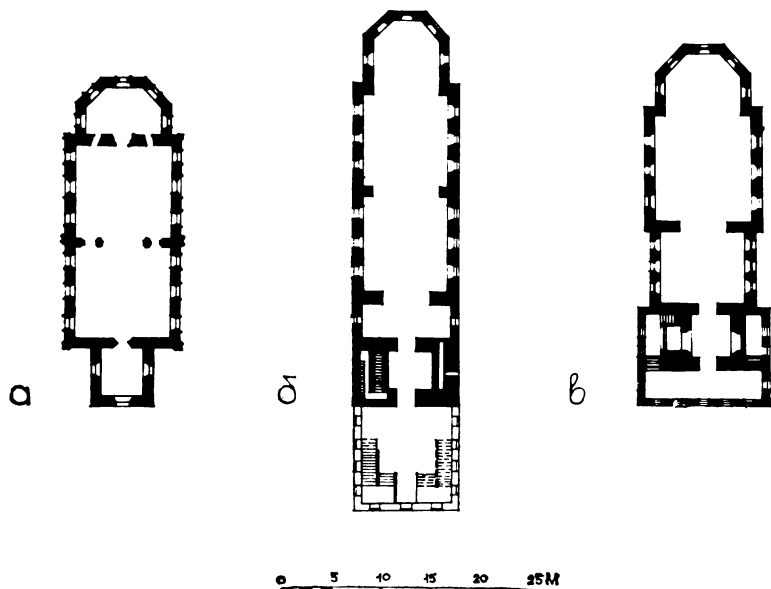


Рис. 1. Схематические планы вторых этажей Николаевской церкви в с. Истобенск (а), Преображенской церкви в Кунгуре (б) и Крестовоздвиженской церкви в Тобольске (в)

в Кунгуре, 1763—1781; Иоанно-Предтеченская в Верхотурье, 1754—1776; Крестовоздвиженская в Тобольске, 1753—1771; и мн. др.). Подобный двухэтажный храм «кораблем», пожалуй, самое впечатляющее творение местных школ. Для него характерно сильное удлинение продольной оси, на которую «нанизывались» все объемы (рис. 1). Только в тобольских церквях целостность композиции несколько нарушалась наличием приделов в нижнем этаже (Михайло-Архангельская, 1745—1759; Крестовоздвиженская) или на обоих этажах трапезной (Захарьевская), а также пристройки с запада, которая шире трапезного объема⁵. Кроме того, для тобольской школы специфично решение алтаря, который, сохраняя повсеместную в этот период пятигранную форму, очень «скульптурен» и наделяется крупной главкой на постаменте, приобретая существенное значение в объемном построении здания.

Классифицируя памятники региональных школ по типам за-

вершений, приходится констатировать, что церкви с большим (широким) восьмериком, как и в начале XVIII в., не имели особой популярности ни на Вятке, ни на Урале. Правда, малочисленные памятники такого рода очень интересны. В церкви с. Рождественского (Каширино) Кунгурского р-на (1745—1760) на невысоком четверике возведено три последовательно уменьшающихся восьмерика, образующих весьма эффектную композицию. С ними хорошо увязано подобное же — «восьмерики на четверике» — решение колокольни. Это запоздалое отражение ярусных «нарыш-кинских» храмов может считаться уникальным для уральского зодчества всего XVIII в.

Другое единственное в своем роде сооружение — Духовская церковь в Кыштыме (ок. 1770), завершенная двумя почти одинаковой ширины восьмериками, в какой-то мере сопоставима с несохранившимися ныне произведениями вятских зодчих: храмами в селах Кырчаны (1761) и Талый Ключ (Богородское, 1776—1787), также имевшими двухъярусные восьмерики. Но если в обоих вятских памятниках восьмерикам были приданы подчеркнутую вертикальные формы и акцент сделан на венчающих частях, то в Кыштыме восьмерики, относительно низкие, оттеняли композиционное значение монументального четверика. Отсюда заметная статичность уральского памятника.

Оригинальна трактовка композиции с большим восьмериком в тобольском зодчестве. Свойственные ему еще от начала столетия «украинизмы» проявляются прежде всего в необычном абрисе завершений культовых зданий. Так, в Богородицкой церкви (1737—1744, не сохранилась) необычно заниженный восьмерик был покрыт, по выражению одного автора, «огромной приплюснутой луковицей»⁶. С украинским барокко ассоциируется и купол другой тобольской церкви — Рождественской (1744—1761). В однотипных храмах Зауралья (с. Невьянское Алапаевского р-на, 1787—1794⁷) острота силуэта смягчается. Все же в его очертаниях, а также развитом алтарном объеме с главкой нетрудно опознать тобольские черты.

Что касается завершения в виде малого восьмерика, в предыдущий период только входившего в употребление, то теперь, с середины XVIII в., эта форма становится гораздо более распространенной, а для Вятского края — прямо-таки канонической. Именно на Вятке были достигнуты наиболее гармоничные соотношения храмового объема с венчающим его малым восьмериком, плавный переход к которому создавали полукруглые фронтоны четверика. Этот преобладавший в вятском зодчестве тип представлен многими замечательными образцами (церкви в селах Макарье, 1770—1776; Верхние Кумены, 1770; Пантыл, 1777; и др.).

Хотя малый восьмерик достаточно часто встречается и в уральских памятниках, используется он по-иному. Храмы, близкие по композиции верха и общему пропорциональному строю

к вятским, немногочисленны (с. Филипповка близ Кунгура, 1772). Фронтончики четверика могли отсутствовать, а восьмерик выполняться в железе или дереве, превращаясь из светового фонаря в чисто декоративное завершение (Владимиро-Богородицкая церковь в Усолье, 1757—1760; церковь в с. Вильва Соликамского р-на, 1779). Обнаруживается и тенденция к дальнейшему уменьшению восьмерика, когда он становится уже явно несоразмерным храмовому четверику (с. Медянка Ординского р-на, 1787), или замене его традиционной четырехскатной кровлей с главкой.

В постройках тобольской школы восьмерик завершения также бывает очень мал, но в отличие от уральских памятников с их спокойными очертаниями покрытия подчинен несущему его вычурному куполу (Михайло-Архангельская церковь в Тобольске, 1745—1759). Часто он украшается волютами, трактуясь как барабан главки. Иногда восьмеричок делается двухъярусным (несохранившийся Крестовоздвиженский собор в Туринске, 1753) либо приподнимается на дополнительном постаменте, что в сочетании с фигурными фронтонами четверика и изгибами кровель порождает характерную ступенчатость. Таковы были, к примеру, туринские церкви Вознесенская (1778) и Спасская (1786). Вариации этого рода встречаются, с теми или иными упрощениями, и на восточном склоне Урала, захватывая даже памятники начала XIX в. (пос. Нейво-Шайтанский Алапаевского р-на, 1797—1820; с. Красногорское Верхотурского р-на, 1802—1810). Что же касается некоторых вятских храмов, отмеченных динамизмом венчающих частей, с постановкой восьмерика на куполе и сложными фронтончиками (с. Вяз, 1760—1776; с. Рябиново, 1762), то эти черты, не характерные для местной школы, предпочтительнее связывать не с тобольскими прототипами, а со столичным барокко.

В разработке пятиглавого типа первенство остается за уральской школой. Для контраста заметим, что на Вятке пятиглавие исчезает еще в самом начале XVIII в. и не возрождается⁸ даже тогда, когда в середине столетия во всей русской архитектуре наметился поворот к этой «освященной» традиции.

Уральская школа, как и прежде, выделялась не только степенью распространенности пятиглавых храмов, но и разнообразием вариантов самого пятиглавия. Его решение во многом базируется на приемах, выработанных в первой трети XVIII в., но усложняется и строится по ярусному принципу. Центральный малый восьмерик дополняется четырьмя главами на кубических постаментах, расположенными над углами четверика (Воскресенская церковь г. Соликамска, 1714—1752, за которой следует целая группа однородных памятников⁹), либо образующих «крещатую» композицию. Последняя достигает наивысшей выразительности в так называемых «походяшинских» храмах (Введенский собор в Карпинске, 1767—1776; Петропавловская

церковь в Североуральске, 1767—1798), где при преобладании старых традиций в дугообразных очертаниях постаментов-люкарн и декоративной миниатюжности главок сказалось влияние столичного барокко.

Отдельные пятиглавые храмы сооружались и в Тобольске, но в них прием пятиглавия не был органичным. В этом можно



Рис. 2. Крестовоздвиженская церковь, г. Тобольск

убедиться, сопоставив кунгурскую Преображенскую и тобольскую Крестовоздвиженскую церкви. В обеих четверик завершается фигурными фронтонами — деталью, типичной для сибирских памятников и лишь изредка перенимаемой на Урале, особенно в Прикамье. Впрочем, в Преображенской церкви фронтоны не что иное, как те же кубические постаменты глав, но с до-

бавлением волют. Изящные главки активно определяют силуэт постройки, тогда как в тобольском памятнике (рис. 2) четыре главы по углам купола производят впечатление случайного добавления.

Архитектуру Урала выделяет среди соседних школ не только постоянное обращение к пятиглавию, но и принципы фасадных композиций. Промежуточные членения четверика, как вертикальные, так и горизонтальные (кроме междуэтажных карнизов), отсутствуют, чем подчеркивается его монолитность. Закрепляются лишь углы объемов. Для этого в памятниках середины и второй половины XVIII в. (кроме «походяшинских» церквей с их спаренными колоннами в характере местных памятников начала столетия) используются простые лопатки.

Декоративный ритм фасадов тобольских памятников весьма беспокоен. Угловые лопатки нередко получают посередине перехват соответственно ярусам окон. Окна, расположенные одно над другим, объединяются общими вертикальными обрамлениями — тягами. Примечательной чертой некоторых двухэтажных церквей Тобольска были окна-порталы, создававшие центральное «пятно» в убранстве (аналог им на Урале находим в «походяшинских» храмах).

Совершенно иначе поступали вятские мастера, чьи приемы разбивки фасадов заслуживают подробного рассмотрения. Прежде всего, верхняя часть четверика отделяется карнизом одного уровня с трапезной, что в уральском зодчестве представляет редкое исключение (несохранившийся храм в строгановской вотчине — с. Ильинском, 1775). Фасадные схемы при этом сводятся в основном к двум вариантам. Особенно оригинален был первый: членение верхнего яруса четверика «каннелированными» пилястрами, из которых две средних соединяются под самой кровлей закруглением карниза; по сторонам арочки лежат кокошники, отрезанные тем же карнизом, который состоит из выступающих и западающих элементов наподобие классических триглифов и метоп. Сам четверик в данном случае обладает большой высотой и вертикализмом пропорций. Окна второго яруса располагаются низко, выше стенные плоскости между членениями оставлены гладкими. Лучшими примерами являются Преображенская церковь в с. Великорецком (1731—1749), храмы сел Быстрица (1754—1763), Чудиново (1766). Встречаются разновидности этой схемы без кокошников, с одним лишь фронтоном — «полуглавием» (с. Сезенево, 1757). При этом высота обоих ярусов четверика может быть примерно равна (Спасо-Хлыновская церковь в Вятке, 1761—1770; ныне не существует). Подобная композиция, почти не находящая аналогов в других школах зодчества¹⁰, явилась своеобразным истолкованием декоративных мотивов петровского барокко (характерно, что наличники в этом случае, как правило, столичного плоского типа).

Однако такой лаконизм и плоскостность убранства, видимо,

противоречили исконной любви вятских зодчих к «узорочью». Поэтому в 1760-е годы возникает иная, отмеченная большей пластичностью, схема членений, при которой нижний ярус четверика обработан пилястрами, чаще лишенными каннелюр, верхний — трехчетвертными колоннами. По углам объема пилястры сдвоены, а колонны собраны в пучки, создавая сложные раскреповки карнизов (с. Юрьево, 1767; Макарье и др.)¹¹. В членения второго яруса нередко вводятся арочные филенки. В двухэтажных вятских памятниках (Николаевская церковь в с. Истобенск, рис. 3) композиция фасадов аналогична только что описанной.

Сопоставляя декоративное убранство областных школ, необходимо признать, что наибольшая тяга к ордерным построениям наблюдается на Вятке, тогда как на Урале она, по сравнению с началом XVIII в., значительно снижается. В соответствии с общим духом вятского зодчества ордер получает здесь особую нарядность. Так, пилястры поверх капители дополняются еще вогнутой плитой, а в наличниках эта плита объединяется с элементом, напоминающим ионическую капитель. Такие детали встречаются и в памятниках Устюга, но популярный на



Рис. 3. Николаевская церковь, с. Истобенск

Вятке в то время колонный ордер не находит прямых аналогий в устюжской школе. Колонны, в отличие от безордерных колонок вятских храмов начала столетия, приобретают коринфского типа капитель и поддерживаются кронштейнами, под которыми иногда, вопреки конструктивной логике, появляется также и постамент. Этот ордер близок к традициям «московского барокко». Правда, в его использовании, особенно в сочных угловых «пучках» колонн, можно усмотреть косвенную параллель с приемами Растрелли и других столичных архитекторов, кото-

рые, хотя и отдаленно, усваивали те же мотивы русского зодчества конца XVII в.

Несмотря на столь широкое применение ордерных форм, они так и не получили на Вятке сколько-нибудь серьезного понимания, что подчас приводило к курьезам. Так, в верхнем ярусе церкви с. Волково (1773) пилястры имеют основания-кубышки, наложенные на особые широкие лопатки. Стволы пилястр, продолжаясь за опоясывающим фасады валиком, неожиданно обрываются без каких-либо завершений.

Между тем в уральской архитектуре, как свидетельствуют «походяшинские» памятники, ордер продолжал применяться не только как средство украшения, но и как составная часть тектонической структуры здания. Вот почему ордерную систему зодчих Вятки следует считать и во второй половине XVIII в. более архаичной, чем на Урале.

Декор памятников анализируемых школ отмечен, по сравнению с предыдущим этапом развития, качественной новизной, что отчасти обуславливалось влиянием столичной архитектуры. Степень обновления была неодинаковой, к тому же сочетание в декоре древнерусских и послепетровских мотивов порождало всевозможные компромиссы.

Особенная привязанность к наследию «московского барокко» ощущается на Урале. Часто воспроизводятся мотивы убранства местных зданий более раннего времени: орнамент «жучок», популярные еще в начале века типы карнизов и наличников. Правда, столичное воздействие приводит к усилению в декоре плоскостного оттенка. Излюбленные завитки и волютки теперь все чаще прикомпоновываются к обрамляющим окна плоским рамкам и сами утрачивают рельефность. И только в «походяшинских» церквях, этом последнем крупном взлете самобытной линии уральского зодчества, детали вновь обретают былую сочность, быть может, даже превосходящую прежние прототипы.

Декоративные элементы вятских построек во многом происходят еще от местных памятников конца XVII — начала XVIII в. и отмечены все той же прихотливостью. В наличниках круглый ствол колонок мог переходить в граненый, тимпаны наделялись своеобразными «полотенцами», под окнами устраивались балясины. Карнизы украшались поясами розеток. Кокошники, давно забытые уральскими зодчими, продолжали употребляться на Вятке, порой по традиции заполняясь раковинами. Однако в этот период кокошники вместо полукруглой часто приобретают продолговатую форму. Ряд других деталей явились результатом творческой переработки мотивов столичной архитектуры. К числу их принадлежат популярные в Устюге и на Вятке, но не на Урале, «бровки», оторванные от обрамления окна.

В убранстве памятников тобольской школы, наряду с трехлопастной дугой, использовавшейся в наличниках и порталах, обнаруживаются весьма архаические тенденции. В обрамлениях

окон Михаило-Архангельской и Крестовоздвиженской церквей колонки с коринфскими капителями перебиваются жгутами — «дыньками», а наличники нижних этажей завершены кокошниками в духе русского зодчества середины XVII в.

Колокольни в памятниках Вятки, Урала, Западной Сибири относятся обычно к появившемуся еще в 1720—1730-х годах восьмигранному ярусному типу. Пропорции и членения столпа варьируются: нижний ярус и ярус звона могут быть почти одинаковой высоты (с. Истобенск), но чаще первый доминирует в композиции. Если колокольни уральских храмов оформлялись весьма лаконично (в с. Вильва — примечательна живописной кривизной граней и ниш; в с. Городище Соликамского р-на, ок. 1790), то на Вятке они отличаются все той же декоративной витиеватостью — пучками колонок, всевозможными картушами и пр. По богатству убранства с ними перекликается колокольня Крестовоздвиженской церкви в Тобольске. Завершением колоколен почти неизменно служит шпиль.

Воздействие столичной архитектуры на региональные школы долгое время ограничивалось частными декоративными мотивами. Однако с середины XVIII столетия возникают постройки, перерабатывающие прежний характер композиции и убранства в новом духе. Вначале перенимаются черты елизаветинского барокко, а затем и раннего классицизма. Процесс этот протекает замедленно и противоречиво, а памятники, полностью выпадающие из местной традиции, насчитываются до конца века единицами.

В нашу задачу не входит показ распространения столичных новшеств на региональные школы зодчества, приведшего, в конечном счете, к слиянию их с основной линией развития русской архитектуры. Необходимо остановиться лишь на одном интересном аспекте. Дело в том, что эти новшества проникали на Урал не только прямым путем, но и при посреднической роли Тобольска, своеобразно преломленными в его постройках. В Спасо-Преображенском соборе г. Шадринска (1771—1777) «украинизирующие» тобольские черты совмещаются со стремлением использовать, без достаточного понимания, приемы убранства столичных зданий. Показательна здесь ордерная декорация фасадов: сильно суживающиеся кверху полуколонны, продолженные пилястрами, наоборот, несколько расширяющимися в верхней части. Впрочем, и в самих тобольских зданиях освоение классических ордерных форм тоже шло вначале неумело. Например, к нижнему этажу Петропавловской церкви (1769) приставлены колонны довольно неуклюжих пропорций.

Декор другой местной церкви — Захарьевской (1759—1776), также порывая с прежней традицией, напоминал барочную лепнину столичных зданий. Но композиция венчающих частей памятника была по-сибирски затейливой и сложной. Над углами четверика — диагональные фронтоны с круглыми проемами

и главками. Эти элементы, дополняемые криволинейным завершением стен, были вкомпонованы в основание купола. Купол нес главку на особом постаменте.



Рис. 4. Спасо-Преображенская церковь, с. Нижняя Синячиха.
Южный фасад (по обмерам арх. А. А. Старикова)

Важно, что этот, вероятно, самый барочный из всех храмов Тобольска, вызвал такое число подражаний. Исследователи сибирской архитектуры, говоря, например, о тюменских Знаменской и Спасской церквях¹², упускают из виду их тобольский «образец», подражания которому встречаются на огромной территории — от Томска до вятского села Шестаково, где находилась однотипная пятиглавая Благовещенская церковь (1777).

В последней также имелись диагональные фронтончики, но венчающая главка (более простого рисунка) стояла непосредственно на куполе. Тем более не могло не появиться аналогичных памятников и по соседству с Тобольском, причем здесь происходит дальнейшее развитие форм прототипа.

В несохранившейся Покровской церкви г. Туринска (1769—1773) завершения средней части основного объема приобрели форму чрезвычайно вытянутых фигурных шипцов, прорезанных одно над другим двумя окнами. На куполе, подъему которого вторили эти элементы, был устроен восьмерик с круглыми проемами. Возведенная на нем центральная глава храма завершалась шпилем. В сочетании с главками на угловых диагональных фронтончиках и над шипцами четверика она образовывала уникальное девятиглавие¹³.

Этот изумительный девятиглавый вариант Захарьевской церкви был близко повторен при сооружении храма Нижне-Синячихинского завода под Алапаевском (1794—1823, рис. 4, 5) с большей четкостью планировочной композиции. Приделы здесь отсутствуют и объемы вытягиваются строго по оси.

Позднее, уже в эпоху классицизма, в зауральских селах (Белоярском Щучанского р-на, 1823—1833; Карачельском Шумихинского р-на, 1825) появится одноэтажный вариант данного храма, где фронтончики по углам исчезают, а в завершении четверика они превращены в световые постаменты для глав, играя меньшее значение в композиции. Таким образом, в этом случае создавали «крещатую» композицию пятиглавия, более отвечающую уральской традиции.

Сравнительный анализ региональных школ зодчества Вятского края, Урала, Западной Сибири поз-

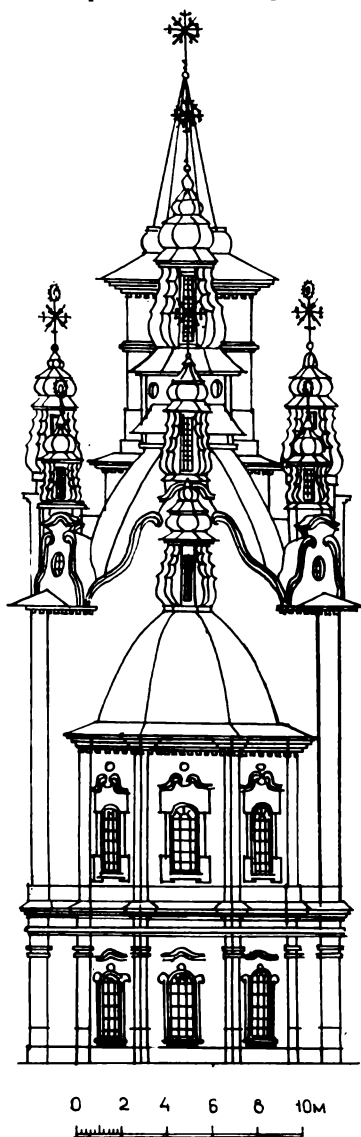


Рис. 5. Спасо-Преображенская церковь, с. Нижняя Синячиха. Восточный фасад (по обмерам арх. А. А. Старикова)

воляет утверждать, что и во второй половине XVIII в. любая из них сохраняет художественную индивидуальность, во многом predeterminedную развитием этих школ на предыдущем этапе. Самобытность каждой школы проявлялась в выборе типа завершения культовых зданий, композиции и убранстве фасадов. Таковы стабильность малого восьмерика и дробность декоративно-оформления в вятских памятниках, пятиглавие и большая тектоничность фасадных решений на Урале, сложные купольные композиции и общий «украинизирующий» оттенок в Тобольске. Местные, древнерусского характера традиции, образовавшие в каждом регионе устойчивую художественную систему, в целом преобладали над влиянием столичной послепетровской архитектуры. Также и взаимосвязи между школами, ограничиваясь теми или иными заимствованиями, не затрагивали их основополагающих черт.

Дальнейшее изучение данных школ должно существенно обогатить наше представление о национальных основах и многообразии русского барокко.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Существование в Сибири в XVIII в. особой ветви барочного зодчества давно признано в искусствоведческой литературе. Еще в 1920-х гг. вводится термин «сибирское барокко» (Д. А. Болдырев-Казарин), употребляемый и последующими авторами (см.: *Кочедамов В. И.* Тобольск. Тюмень, 1963, с. 102). Из новейших исследований отметим: *Проскурякова Т. С.* Особенности сибирского барокко.— *Архитектурное наследство*. М., 1979, вып. 27, с. 147—160. Менее изученной остается архитектура Вятского края, однако авторами уже отмечено глубокое своеобразие местного зодчества (См.: *Тинский А. Г.* Памятники культового зодчества Кировской области.— В кн.: *Ленинское отношение к памятникам истории и культуры*. Киров, 1970, с. 75—83; *Гнедовский Б. В., Добровольская Э. Д.* Дорогами земли Вятской. М., 1971). В настоящее время все чаще говорится и о существовании уральской архитектурной школы. Например, А. С. Терехиным (Памятники истории и культуры Пермской области. 2-е изд. Пермь, 1976, с. 45) даже ее составная часть — Прикамье рассматривается как «одна из региональных школ отечественного зодчества». См. также наше исследование: *Каптиков А. Ю.* Архитектурные памятники Урала XVIII в.: Барокко в уральской архитектуре. Автореф. канд. дис. М., 1976.

² «Питейная изба» в Вятке, дом Анфилатова в Слободском, воеводский дом в Кунгуре, архиерейский дом в Тобольске и некоторые другие.

³ См.: *Тинский А. Г.* Памятники культового зодчества...; *Копылова С. В.* Каменное строительство в Сибири: Конец XVII—XVIII вв. Новосибирск, 1979.

⁴ Государственный архив Свердловской области, ф. 101, оп. 1, ед. хр. 398; ф. 141, оп. 1, ед. хр. 32. До этого (в 1773 г.) Иван Трудоношкин подряжался на строительство церквей в Чубаровской и Усть-Ничинской слободах (См.: *Копылова С. В.* Каменное строительство в Сибири, с. 234).

⁵ Подобная пристройка имеется и в сысертской Симеоно-Аннинской церкви, законченной, как известно, каменщиками-тоболяками.

⁶ *Кочедамов В. И.* Тобольск, с. 97.

⁷ Этот памятник разобран несколько лет назад. Сохранилась его более поздняя реплика в с. Коптелово того же района (1800—1823).

⁸ За исключением вятского Кафедрального собора, проект которого исходил из круга Ухтомского.

⁹ Воскресенский собор в Чердыни (1750—1754), Успенская церковь в Кунгуре (1755—1761), несохранившаяся церковь в с. Верхние Муллы близ Перми (1762) и др. Любопытно отметить подобное пятиглавие в одном из храмов Зауралья (с. Усть-Суерское Белозерского р-на, конец XVIII в.), правда, двухэтажном, тогда как все уральские памятники этой группы одноэтажные.

¹⁰ Она неизвестна, в частности, устюжской школе, с которой Вятка всегда поддерживала тесные связи (единственное исключение — несохранившаяся церковь Воскресения в Устюге). Отзвуком ее на Урале является храм в с. Шерья Нытвенского р-на (1776), где средние пилястры как бы остались незаконченными, а кокошники отсутствуют. Другой уральской параллелью может служить церковь в с. Сабарка Кунгурского р-на (1777). Здесь мы также видим каннелированные пилястры, расположенные, однако, на углах четверика и лишь на восточной стене использованные для промежуточных членений.

¹¹ Встречаются и иные вариации. Например, в церкви с. Всесвятского (1765) продолжением пилястр верхнего яруса являются спаренные, безордерного типа колонки.

¹² См. напр.: *Проскурякова Т. С.* Особенности сибирского барокко, с. 158.

¹³ В Туринске, значительном культурном центре, поставляющем Уралу и Западной Сибири кадры резчиков и живописцев, было создано во второй половине XVIII в. несколько замечательных по архитектуре каменных храмов. Несмотря на то, что почти все эти памятники ныне утрачены, они требуют пристального внимания историков.

А. М. РАСКИН
Уральский университет

О периодизации и местных школах архитектуры классицизма на Урале

Уникальные по своему характеру условия развития архитектуры на Урале, игравшем роль «кузницы России», определили черты своеобразия этой архитектуры, дающие основание рассматривать ее как явление самобытного при естественном сохранении «родовых» черт национального зодчества.

Если в XVII—XVIII вв. каменное строительство в подавляющем большинстве случаев было культовым и не находилось в прямой зависимости от промышленного освоения края, то в XIX в., особенно в первой его половине, основной объем строительства, в том числе и культового, прямо или косвенно определялся развитием промышленности.

Расцвет архитектуры классицизма на Урале был подготовлен не только общим высоким уровнем художественной культуры края, но и теми успехами, каких достигла русская профессиональная архитектурная школа во второй половине XVIII — начале XIX в.

Архитекторы Урала наследуют лучшие стороны творчества ведущих столичных мастеров не догматически, а применительно к местным условиям. Особый характер социального заказа и весь уклад жизни на Урале, климат и рельеф, доступность естественных строительных материалов и не в последнюю очередь местные художественные традиции послужили причиной такого крупного явления, какое можно назвать «уральским классицизмом», со своими, только ему присущими чертами и особенностями.

Восстановление общей картины возникновения и развития уральского классицизма возможно лишь при решении целого ряда других, хотя и носящих подчиненный характер, но принципиальных вопросов. К наиболее важным из них следует в первую очередь отнести уяснение масштаба основных видов архитектурно-строительной деятельности, ее географических и хронологических рамок, определение основных очагов или художественных центров, существование местных школ. И лишь

на этой базе возможно решение вопросов творческого своеобразия, самобытности, атрибуции отдельных памятников или комплексов, определения их ценности — научной и художественной, охранного статуса. Изучение причинно-следственных связей между составляющими общей проблемы дает возможность компенсировать зияющие пустоты как в области документальных свидетельств об архитектуре Урала рассматриваемого периода, так и в наличии самих памятников, число которых катастрофически сокращается.

Рассматриваемый регион включает Прикамье и горный Урал с прилегающими к нему районами Зауралья. Именно здесь сложились своеобразные архитектурные традиции и сформировались имеющие сходный генезис местные архитектурные школы.

Если в центрах России зарождение классицизма связано с серединой XVIII в. и общий срок его «жизни» почти равен веку, то в условиях Урала эти хронологические рамки оказываются заметно смещенными. Весь период зарождения, развития и кризиса стиля ограничивается самым концом XVIII — серединой XIX в. При этом последние годы XVIII в. и первые XIX на Урале следует считать не столько переходными от барокко к классицизму (о таком переходе можно говорить только применительно к культовому строительству), сколько началом нового этапа, связанного с широким использованием камня во всех видах строительства, и вместе с этим утверждения — самого широкого и повсеместного, в том числе и в деревянном строительстве — классицизма. Разрыв в сроках «начала» аналогичных процессов в столицах, центральной зоне и на Урале, однако, не привел к повторению здесь «первых шагов». Иные обстоятельства и иное время обусловили и иной характер самого процесса становления, развития и кризиса стиля. На Урале были созданы наиболее поздние классицистические постройки, еще не затронутые эклектикой. Особая ценность лучших из них заключается в том, что они представляют русский классицизм той гранью, которая не имеет аналогов в уже «освоенных» архитектуроведением областях.

Смещение хронологических рамок было обусловлено характером социально-экономического, промышленного и культурного развития края, в частности полной зависимостью строительства от уровня развития горной промышленности, ее отставанием во второй половине XVIII в., обусловленным использованием труда крепостных.

Коренные изменения в области строительства и архитектуры в России, в том числе и на Урале, в начале XIX в. объясняются целым комплексом причин, важнейшими из которых следует назвать стремление восстановить утерянные позиции на рынке железа; подготовку к войне и Отечественную войну 1812 г., подтвердившую необходимость коренной модернизации промыш-

ленности; значительные изменения социального и демографического характера, приведшие к появлению активного «уральского» заказчика, и как следствие — проведение широких организационных мероприятий, связанных с учреждением института архитекторов горных округов и заводов и назначением на эти должности профессиональных архитекторов. Активизация культового строительства, помимо причин, общих для такого рода строительства во всех районах России, на Урале в значительной мере подталкивалась пропагандой и утверждением единоверчества в борьбе православной церкви с расколом.

При относительной общности причин, обусловивших отставание или форсированное развитие классицизма на Урале в целом, в различных его районах этот процесс протекал неодинаково. Изучение достаточно большого количества памятников архитектуры (всего было обследовано около 400) на большей части территории Урала, прежде всего в районах расположения горных заводов и промыслов, центрах торговли и ремесел, дает возможность с известной долей приближения (о многих утерянных памятниках сведения не сохранились или еще не обнаружены, возможны ошибки и неточности атрибутивного характера) установить периодизацию и географию архитектуры классицизма на Урале, приводит к выделению внутри общих хронологических рамок нескольких этапов, а в пределах общих географических границ — отдельных районов, где развитие стиля имело свои особенности. Таким образом, вопрос периодизации и географии здесь имеет принципиальное значение.

Начальный этап прослеживается с большим трудом, так как постройки этого времени исключительно редки. Хотя в ряде церквей, построенных во второй половине XVIII в., таких как Петропавловский собор в Перми (1757—1764), Екатерининский (1758—1768) и Богоявленский (1771—1774) соборы в Екатеринбурге, обнаруживается немало элементов, трактованных в духе классицизма, общий характер сооружений еще целиком принадлежит прошлой эпохе.

По-разному переход от барокко к классицизму проявляется и в менее известных, но не менее характерных для этого времени церквях в демидовских вотчинах — Нижнем Тагиле и Каслях. Вхо-Иерусалимская церковь (1764—1777) Нижнего Тагила при хрупкости и лиризме деталей, восходящих еще к «петровскому барокко», их ритмике, сдержанности (особенно это заметно в главном куполе, как, впрочем, и во всей композиции церкви, во многом повторяющей церковь Никиты-мученика в Москве, приписываемую Д. А. Ухтомскому), определенно выражает новые тенденции.

Рождество-Богородицкая церковь (1788—1789) в Перми продолжает широко распространенный в XVIII в., особенно во второй его половине, тип церкви с прямоугольным (чаще квадратным) в плане основным объемом, перекрытым сомкнутым сво-

дом. В Богородицкой церкви так перекрыта и колокольня. Боковые пристрои, выполненные уже в конце 30-х — начале 40-х годов XIX в. в формах классицизма, не представляются инородными. Это результат лаконизма форм и ясности членений ранее осуществленной постройки.

Никольская церковь в с. Быньги (1785—1796) для Урала уникальна. Она воплощает переход от барокко к классицизму более органично, чем пермский и екатеринбургский соборы.

Здесь картина как бы обратная: при достаточно архаизированных формах — классицистическая по своему характеру постройка. Это находит отражение и в роли ордерных элементов, и в соотношении масс, в абрисе основных частей колокольни, в форме главного купола.

Среди немногих гражданских сооружений того времени — так называемый Архиерейский дом (бывший келейный корпус) в Перми (1793—1798, арх. Г. Х. Паульсен (?)). С этой, хоть и не очень выразительной, но целиком отвечающей принципам классицистического формобразования постройкой фактически можно начать этап распространения классицизма на Урале.

Первое десятилетие нового века (можно говорить о предвоенных годах) для Урала период, интересный во многих отношениях. Сохранившиеся от этого времени сооружения единичны, часто искажены поздними постройками (не говоря уже об интерьерах), однако реконструкции, старые чертежи и фотографии дают возможность представить первоначальный облик. Их дополняют проекты намечаемых к возведению или перестраиваемых сооружений (реже гражданских, чаще культовых).

Сейчас практически невозможно установить точные границы распространения классицизма в это время, «насыщенность» постройками отдельных зон и городов, однако общая картина все же возникает. Пермь, как губернский город, уже к началу века располагала рядом переходных от барокко к классицизму построек, в первую очередь культовых. В целом все Прикамье в первое десятилетие XIX в. постепенно насыщается постройками, в которых утверждается классицизм. В вотчинных центрах крупных землевладельцев — Строгановых, Голицыных, Всеволожских, Абабелек-Лазаревых, Шуваловых и других строятся, а чаще перестраиваются или проектируются многочисленные церкви. Их схема — традиционный «корабль». Все большее распространение получают вместительные трапезные, отодвигающие колокольни от центрального объема и стимулирующие, таким образом, рост колоколен в высоту. Строительство каменных усадебных домов и других построек еще редкость. На этом фоне выделяется Усолье — вотчина Строгановых, уже тогда игравшая роль не только экономического, но и культурного центра всего северного Прикамья. Здесь рядом с великолепными памятниками барокко в начале XIX в. появляются, хотя и немногочисленные, гражданские постройки, положившие начало целой

серии проектов сооружений классицистического периода. В Усолье начинает складываться своеобразная местная архитектурная школа. На юге Прикамья к концу периода появляется один из самых мощных очагов архитектуры классицизма — Ижевск. Если в северном Прикамье не очень крупные постройки классицизма были рассыпаны по многочисленным частным владениям, то в Ижевске картина принципиально иная. Здесь были начаты реконструкция и строительство крупнейшего в России казенного оружейного завода, привлечение беспрецедентное для того времени и подобного предприятия количество профессиональных архитекторов, преимущественно выпускников Академии художеств. Самой яркой фигурой был С. Е. Дудин, ученик и помощник А. Д. Захарова. Архитектура оружейного завода (скорее можно говорить о проекте, так как окончательный облик завода сложился уже после Отечественной войны 1812 г.) и многочисленных гражданских построек жилых домов для заводских служащих всех рангов, выполненная по проектам Дудина и его помощников, своеобразна и достаточно определена по своей стилистике. В ижевских постройках нашли выражение традиции петербургской архитектурной школы, в частности Волкова и Захарова. Однако яркий талант Дудина привносит в проекты черты, позволяющие говорить не только о прикамской ветви школы Захарова, но и об известной самостоятельности местной школы.

Таким образом, в Прикамской зоне уже в начале века выделяются два основных художественных центра, на севере — Усолье, на юге — Ижевск.

— Говорить о появлении каких-либо местных архитектурных школ на горном Урале до войны 1812 г., по-видимому, преждевременно. Культовое строительство ограничено и носит более архаичный (по сравнению с Прикамьем) характер. Большое распространение получает гражданское строительство. Оно связано, в первую очередь, с Екатеринбургом и некоторыми заводами Демидовых, преимущественно в Тагильской зоне. Какое-либо стилистическое единство еще не проявляется, а если оно и возникает, то связано не столько с почерком того или иного мастера или региональными особенностями, сколько с рудиментами барокко. Наибольшее количество построек обнаружено в Екатеринбурге: административные здания (магистрат, лабораторный корпус главной конторы горных заводов), обширные торговые ряды (гостиный двор), целый ряд домов заводоладельцев и купцов (Яковлева, Казанцева, Расторгуева). Особое место занимают гостиный двор, в котором соединились традиционные и новые формы (робкая попытка использовать ордер при мощной аркаде), и дом Расторгуева, положивший начало целому усадебно-дворцовому комплексу. В последнем впервые обнаруживаются черты, в дальнейшем позволяющие говорить о своеобразной екатеринбургской архитектурной школе. Появление

первых построек классицизма на горном Урале не было связано с длительной деятельностью местных мастеров, они выполнялись или по присылаемым проектам, или по проектам, разрабатываемым на месте архитекторами, чья деятельность на Урале была эпизодической. Несмотря на стилистическую неопределенность, здесь намечаются тенденции, связанные с концентрацией памятников в центрах нового строительства (а в дальнейшем центрах местных школ): Екатеринбурге и районе Тагильских заводов Демидова.)

В целом отставание в развитии архитектуры классицизма, характерное не только для Урала, но и для провинциального зодчества России вообще, в этот период усиленно преодолевается. Однако если в зодчестве других провинциальных зон «...в первом десятилетии XIX в. нераздельно царило влияние Казакова, сочетавшего в своих постройках простоту с изяществом и приветливостью...»*, то на Урале скорее обнаруживается влияние петербургской архитектурной школы. И лишь в отдельных памятниках горной части Урала только намечается влияние архитектурной школы Казакова (дом Растрелле), с тем чтобы на следующем этапе развития стать стержнем местных школ горного Урала, в первую очередь екатеринбургской и тагильской.

В этот период происходят события, оказавшие огромное влияние на последующую архитектурную жизнь края. В 1806 г. учреждается институт архитекторов горных заводов, горных округов и Главного управления горных заводов. На Урал начинают направлять профессиональных архитекторов, преимущественно выпускников Академии художеств. Среди мастеров М. П. Малахов, направленный в Оренбург в 1806 г., и С. Е. Дудин (в 1807 г.) — на строительство Ижевского завода. Однако деятельность архитекторов, оказавшихся разбросанными по уральским городам и заводам, в этот период не приносила ощутимых результатов. Исключение составляла лишь группа архитекторов Ижевского завода во главе с Дудиным.

Яркий период развития архитектуры классицизма на Урале охватывает три послевоенных десятилетия (1810—1830-е годы). С ним связан широкий размах строительства и значительное расширение его географии, зрелость стиля, в рамках которого создаются произведения, стоящие в одном ряду с лучшими творениями архитектуры русского классицизма, окончательно складываются местные архитектурные школы.

С завершением строительства Ижевского оружейного завода удельный вес архитектуры Прикамья, особенно в 1810-е годы, падает, ведущим центром в развитии архитектуры классицизма становится Екатеринбург со связанными с ним экономически

* Всеобщая история архитектуры/Под общ. ред. Н. Я. Колли и др. М., 1968, т. 6, с. 271.

и географически городами-заводами. Немаловажную роль в высоком уровне основной массы возводимых здесь построек сыграла интенсивная и плодотворная деятельность М. П. Малахова (ум. в 1842 г.), перешедшего в 1915 г. на работу в Екатеринбург в качестве сначала архитектора Екатеринбургского завода, а с 1832 г. — главного архитектора Горного правления. Среди наиболее значительных его работ — дворцово-усадебный комплекс Расторгуева — Харитонова, ансамбль административных, производственных и других сооружений Верх-Исетского завода, единственный в своем роде памятник архитектуры русского классицизма — Ново-Тихвинский женский монастырь (ни один другой монастырь не являлся целиком классицистическим). (Малаховым была выработана целая серия своеобразных композиционных приемов, вариации которых придавали постройкам стилистическое единство при разнообразии внешнего облика. Их распространение не только в Екатеринбурге, но и на всей территории Урала в 1810—1820-е годы вплоть до Златоуста на Южном Урале, включая Каменск, Кыштым, позволяет говорить о местной екатеринбургской, или малаховской, архитектурной школе. В основе своеобразия ее стилистики лежат неожиданные и вместе с тем самобытные решения, в истоках которых угадываются элементы петербургской и московской, точнее, казаковской, архитектурных школ.

Как уже отмечалось, в Прикамье интенсивность архитектурного процесса падает, за исключением Ижевска, где завершалось строительство завода. Победоносное окончание Отечественной войны оказало влияние на характер архитектуры главных сооружений завода, была усилена их градообразующая роль, весь комплекс стал трактоваться как своеобразный монумент победы русского оружия. Облик завода этого периода известен по акварели Дудина. Это грандиозное сооружение оказалось в определенной мере (композиция, размеры) сравнимо с Адмиралтейством А. Захарова.

В других районах Прикамья деятельность местных архитекторов была ограничена. Самые значительные (и к тому же немногочисленные) постройки возводятся преимущественно по присылаемым проектам. Исключение составляет Усолье, на севере Прикамья, продолжающее играть роль одного из ведущих архитектурных центров. Новых построек здесь немного, но в их числе сооружения, определившие характер последующего строительства, отмеченного печатью стиля Воронихина. Многие исследователи называют их автором уроженца этих мест, связанного с домом Строгановых многими узами, талантливого уральского архитектора Трефила Тудвасева. В 1820-е и 1830-е годы в заводских поселках и вотчинных селах Прикамья строится множество церквей. Традиционный «корабль» с назинзанной на одну ось колокольней, трапезной и основным объемом под куполом, опирающимся на барабан, вытесняется новой

его модификацией, ставшей типичной для этих мест — церковью без трапезной и подкупольного барабана. С конца 1820-х годов получают большое распространение и пятиглавые центрические храмы. В эти же годы появляется еще один центр архитектурной жизни в Прикамье — Чермоз. Чертежная Чермозского завода превращается в своеобразную архитектурную мастерскую, которой суждено в будущем сыграть немаловажную роль в подготовке архитектурных кадров для всей зоны северного Прикамья. В это время ее деятельность отмечена лишь многочисленными ученическими архитектурными проектами, обмерными чертежами и копиями присылаемых из столиц проектов.

В 1820—1830-е годы интенсивное строительство охватывает всю территорию Урала. Екатеринбург продолжает оставаться ведущим архитектурным центром, новыми крупными постройками обогащается Ижевск, сохранивший свою роль на юге Прикамья, подобно роли Усолья на его севере. К этим традиционным центрам развития архитектуры классицизма добавляются новые: в Прикамье Пермь, а на горном Урале Нижний Тагил. Говорить о каких-либо рецидивах барокко уже не приходится, классицизм господствует повсеместно. Невиданное доселе промышленное строительство связано с повсеместным расширением и реконструкцией заводов. Заводы с примыкавшими к ним «плотинками» и прудами, как и прежде, оставались центрами городов и поселков. На новом этапе их градообразующая роль еще более усиливается, так как архитектура многочисленных заводских «фабрик» приобретает монументальный и торжественный характер, а предзаводские площади украшаются новыми административными зданиями, домами заводладельцев и заводской элиты, церквями. Черты, свойственные промышленному зодчеству, — рациональность форм, граничащая с аскетизмом, подчеркнутая монументальность привносятся в гражданские и культовые здания. Однако в неменьшей степени ощущается и обратное влияние: заводские постройки нередко без всякой технологической необходимости украшаются формами, характерными для гражданской архитектуры.

Губернский город Пермь выдвигается в число ведущих архитектурных центров благодаря появлению в нем на посту «архитектора Уральского (тогда Пермского) горного правления» И. И. Свиязева. Десять лет, проведенных Свиязовым на Урале, были наиболее плодотворными в его жизни. Он осуществляет и инспектирует строительство промышленных и гражданских объектов в различных городах и заводах губернии, однако наибольший вклад он внес в изменение облика самой Перми. Наряду с постройками, выполненными в лучших традициях петербургских мастеров (в первую очередь Стасова), им в конце 1820-х — начале 1830-х годов возводятся сооружения, в которых явно обнаруживаются и новые тенденции, свидетельствующие о надвигающемся кризисе стиля.

С конца 1820-х годов существенно меняет облик и Нижний Тагил. Деятельность в этом городе, а также на других заводах округа таких талантливых архитекторов, как А. З. Комаров и А. П. Чеботарев, привносит в архитектуру многочисленных построек промышленного, гражданского и культового назначения особые стилистические черты, не имеющие аналогий в других районах Урала и дающие достаточные основания говорить о местной, «тагильской» архитектурной школе. В ней, как и в екатеринбургской, обнаруживается оригинальное слияние приемов петербургской и московской школ, но если в екатеринбургской доминирует влияние московской, то в Нижнем Тагиле — петербургской. Использование же форм и приемов из арсенала Казакова не ослабляло, а усиливало репрезентативность построек.

1820—1830-е годы были не только годами торжества классицизма на всей территории Урала, годами расцвета творчества ведущих его мастеров С. Е. Дудина, М. П. Малахова, И. И. Свизева, А. П. Чеботарева, А. З. Комарова и многих других, но и временем ликвидации отставания в развитии архитектуры, характерном для русской провинции, а для Урала в особенности. Зодчество Урала перестало быть «провинциальным» и в оценочном смысле этого слова, так как художественный уровень произведений ведущих архитекторов оказался сопоставим с работами столичных мастеров. К концу периода процесс развития стиля становится синхронным с его развитием в западных районах страны, в Петербурге и Москве.

В Прикамье этот процесс практически завершился в середине 1830-х годов. С этого времени немногие новые постройки (в первую очередь церкви) отмечены чертами академизма. В середине 1840-х годов завершается и этот этап.

На горном Урале позиции классицизма оказались более прочными в первую очередь благодаря их «консервации» в творчестве Малахова, деятельность которого хронологически совпала с зарождением, развитием и угасанием здесь стиля, и в творчестве Комарова, не столь последовательного в своих исканиях. Однако и в их постройках к концу 1830-х годов заметны признаки надвигающегося кризиса: академическая сухость (в сооружениях Ново-Тихвинского монастыря, арх. Малахов), дробность форм, потеря чувства стиля, граничащая с эклектизмом (в доме Строганова в Нижнем Тагиле, арх. Комаров).

1840—1850-е годы явились, как и в других периферийных районах страны, временем кризиса классицизма (в столицах — с 1830-х годов). Правда, в условиях Урала крайние формы упадка стиля, как, например, у Штакеншнейдера, не имели места. Здесь угасание проявилось в нивелировке форм, равномерном, менее акцентированном решении поверхности фасадов, в создании фасадов-ширм. Происходит смена художественных поколений, но новые яркие имена уже не появляются. Резко сужается география классицизма. Лишь в Екатеринбурге и Нижнем

Тагиле продолжается строительство сооружений, стилистическая принадлежность которых к классицизму еще не вызывает сомнений.

В Екатеринбурге роль хранителя традиций играет сменивший Малахова Э. Х. Г. Сорториус, а затем, в какой-то мере, К. Г. Турский. Постройки Сорториуса, при всей сухости форм и ординарности композиционных решений, еще остаются в рамках классицизма, Турский же связан с уходящим стилем лишь своими ранними постройками. В целом его творчество принадлежит другой эпохе.

Картина будет неполной, если не назвать важный центр распространения архитектуры классицизма на Южном Урале — Златоуст. Работавший здесь Федор Александрович Тележников своими сооружениями определил лицо города. Построенные в основном в конце 1830-х — начале 1850-х годов, они отражают характерные черты позднего классицизма и дополняют относительно небольшой перечень последних образцов уходящего стиля.

Таким образом, периодизация развития архитектуры классицизма на Урале может быть представлена в следующем виде: конец XVIII в. — 1810 г. — период зарождения и становления; 1810—1840 гг. — период повсеместного распространения, развития местных школ, расцвета творчества ведущих мастеров; 1840 — начало 1850-х гг. — разложение стиля, во второй половине периода — распространение стилизаторства и эклектики.

Рассматриваемый регион, объединенный понятием «Урал», может быть условно разделен на две основных зоны — район Прикамья и район горного Урала с Зауральем. Такое разделение, несмотря на административное и экономическое единство, правомерно, поскольку архитектурная жизнь в этих районах протекала в разных условиях, различались темпы развития архитектуры классицизма, ее стилистические особенности.

Стилистическое единство, присущее архитектуре региона, в целом обогащается локальными художественными очагами. Поэтому в рамках «уральского классицизма» возможно выделение местных школ с достаточно определенными зонами, границами их влияния, с кругом самобытных мастеров.

Г. Б. ЗАЙЦЕВ

Свердловская организация Союза художников РСФСР

***Поздние работы А. И. Корзухина и
передвижные выставки
Академии художеств
(1886–1889)***

Имя художника Алексея Ивановича Корзухина (1835—1894) широко известно исследователям русского искусства XIX в. Лучшие его работы «Перед исповедью», «Отъезд из монастырской гостиницы», «Птичьи враги», «У краюшки хлеба» составляют неотъемлемую часть реалистического искусства и близки по своему звучанию к идеалам передвижничества. Автор уже неоднократно обращался к изучению творчества этого художника¹, однако до сего времени оставался совершенно не освещенным тот его период, который связан с участием живописца в выставках Академии художеств в 1886—1889 гг.

Представляя на передвижных академических выставках наиболее близкое художественным идеалам передвижничества крыло, Корзухин, однако, уже с конца 1860-х годов находился в некоторых разногласиях с этим передовым направлением русского искусства. Известно, что художник был исключен из Товарищества по чисто формальным причинам: он не успел представить в срок свои работы на первую выставку ТПХВ². Картина «Разлука», которая писалась специально для нее, была завершена лишь весной 1872 г. и экспонировалась на ежегодной академической выставке. Если сравнить эту работу с экспонированными на первой передвижной выставке, то очевидно, что она вполне могла бы представлять на ней бытовой жанр. По характеру сюжета, стилистике она нисколько не выпадала из общей направленности выставленных произведений.

Духовная близость Корзухина и передвижников прослеживается и в годы существования Общества выставок художественных произведений, предшествовавшего академическим передвижным выставкам. 21 сентября 1875 г. был утвержден устав нового объединения, возникшего непосредственно под опекой Академии и фактически дублировавшего ее ежегодные выставки.

Устав объединения подписан 23 учредителями, среди которых был и Корзухин. По замыслу организаторов, Общество должно было резко оживить академическую выставочную деятельность взамен ежегодных академических выставок, служить надежным противовесом передвижничеству. Чтобы усилить свой авторитет, новое общество даже стремилось вовлечь в число своих экспонентов самих передвижников, однако эта затея не увенчалась успехом³.

Всего вновь организованное Общество провело семь выставок. Первая из них относится к 1876 г., а последняя — к 1884.

Сравнивая первую экспозицию Общества выставок с пятой выставкой передвижников, В. Стасов писал: «Выставка «Общества выставок» ровно вшестеро больше выставки «Товарищества передвижных выставок», но это ничуть не помогло делу... К сожалению, за двумя-тремя исключениями, на всех лежит одна и та же печать: печать посредственности»⁴. В числе этих исключений В. Стасов отмечал «Поминки» Журавлева, считая, что его место «на Передвижной выставке, а после — в галерее Третьякова»⁵.

Из семи выставок Общества Корзухин участвовал в трех: в 1877, 1879 и 1882 гг. Заметим, что это был период, в течение которого художник работал над своей трилогией.

На выставке 1879 г. Корзухин показал восемь произведений, из которых наиболее значительной следует считать работу «Крестьянские девочки в лесу». Практически на выставке не оказалось жанровых картин, с которыми можно было сравнить корзухинскую работу. Ее социальное звучание отмечалось еще современниками.

Особенно ярко близость идеалов Корзухина к идеалам передвижничества, общность в выборе сюжета и способах его раскрытия проявились на шестой выставке Общества, состоявшейся в 1882 г. Подробную рецензию на нее под псевдонимом «Сторонний зритель» написал Н. А. Александров. Начинается она так: «Дать отчет об этой выставке необходимо, а между тем она кроме трех-четырех картин ровно ничего не представляет»⁶. Оценка совершенно справедливая, и ее можно отнести ко всей выставочной деятельности Общества. Далее рецензент писал: «Взгляните, до чего дописались главные столпы этой выставки господа Орловские, Якобий и другие, какого рода портретами, пейзажами и жанрами переполнены две громадных академических залы?!»⁷ Из двух десятков участников шестой выставки им выделено только четыре пейзажиста и два жанриста: Версилова-Нерчинская и Корзухин. Хотя последний и выступил на выставке с пятью работами, но справедливости ради надо сказать, что лишь одна из них — «Отъезд из монастырской гостиницы» заслуживает особого внимания и является, бесспорно, лучшей работой этой выставки.

Таким образом, экспозиции открытых Обществом выставок

не смогли противостоять Товариществу передвижников и надежды на то, что Общество поднимет авторитет академической живописи, не оправдались. Деятельность объединения была прекращена. Функция пропаганды официального искусства вернулась к ежегодным выставкам Академии. Но альтернатива «передвижничество или академизм», рожденная в 1870-х годах, к началу последнего десятилетия XIX в. не была снята с повестки дня. И под влиянием популярности выставок Товарищества передвижников в 1886 г. возникла идея передвижных академических выставок. Они не отменяли ежегодные выставки Академии художеств в Петербурге, но и не дублировали их. Начавшись почти на пятнадцать лет позже, чем передвижные, академические выставки имели совершенно иную географию, они ни разу не разворачивались одновременно с экспозициями ТПХВ в одних и тех же городах. Учитывая, что передвижные выставки Товарищества ограничивались в основном Петербургом и Москвой, руководство академических передвижных выставок направляло свои экспозиции на завоевание периферии России, которая была лишена возможности соприкоснуться с большим искусством. Таким образом, академические выставки в какой-то мере восполняли этот пробел.

Первая передвижная академическая выставка открылась 14 октября 1886 г. в Одессе, а спустя два месяца в Харькове. Она имела огромный успех, несмотря на то, что эти города были избалованы выставками. Накануне открытия «Одесский листок» писал: «В общем, академическая выставка затмит, без сомнения, все бывшие у нас до сих пор передвижные выставки»⁸. Этому вторят спустя два месяца «Харьковские ведомости»: «По количеству публики, посещающей академическую выставку, успех ее в Харькове может считаться громадным: товарищество передвижных выставок никогда не имело перед своими картинами такой массы толпящегося народа»⁹.

О том, как принимали передвижные академические выставки, можно судить по второй выставке (1887), проходившей в Екатеринбурге. Передвижная экспозиция была приурочена к Урало-Сибирской научно-промышленной выставке, организованной Уральским обществом любителей естествознания. Для прибывших пятидесяти работ были предоставлены залы местной классической мужской гимназии, где 28 июля 1887 г. было совершено торжественное открытие. Газета «Екатеринбургская неделя» писала: «После беглого взгляда, брошенного нами на выставку, конечно, нет никакой возможности говорить о ней подробно, но на первый раз мы смело можем сказать, что были изумлены богатством художественных сокровищ, присланных в наше Зауралье Академией художеств»¹⁰. Покидая Екатеринбург, администрация выставки передала в дар городу 25 работ, которые стали основой художественного отдела музея Уральского общества любителей естествознания¹¹.

В 1888 г. очередная академическая передвижная выставка была организована в Риге, а в 1888—1889 гг. — последняя — в Киеве и Казани. Везде они имели большой успех.

Противоречивость характера творчества Корзухина, о которой упоминалось выше, способствовала обострению его разногласий с идеалами передвижничества, и это обострение достигло апогея к 1886 году, т. е. к моменту организации передвижных академических выставок. Последнее и сделало художника активным участником этих экспозиций. Он представлял свои работы на четыре выставки.

Следует заметить, что начиная с 1880-х годов в русском искусстве намечаются некоторые изменения. Большая часть академического искусства превращается, по меткому выражению Г. Стернина, в буржуазно-мещанский салон¹². Ко второй половине 1880-х годов и Корзухин все прочнее и прочнее становится на академические позиции. Работы, определяющие творчество художника этого времени, постепенно утрачивают былую социальную остроту, становятся мельче по темам и не могут сегодня быть поставлены в один ряд с его лучшими работами, такими как «Монастырская трилогия». Но в своей эволюции Корзухин не одинок. В этот период смены художественных поколений в передвижничестве подобную трансформацию мироотношения переживают даже некоторые из прежде ведущих мастеров объединения. Вот почему подробный анализ метода создания поздних работ Корзухина представляется необходимым.

На первой передвижной академической выставке 1886 г. живописец выставил три работы: «Гаданье», «Надоел!» и «Воскресный день». Две первые художник показал и в 1887 г. в Екатеринбурге, добавив к ним «Смерть И. Н. Нарышкина» и «Игру в городки». Что касается работы «Воскресный день», то она была подарена городу Харькову. На следующий год в Риге Корзухин выставил картину «Птичьи враги», а в 1888—1889 гг. к ней добавил работу «Петрушка идет!». Как видно, художник был представлен на этих выставках произведениями бытового жанра, которые и определяли главное направление его творчества в этот последний период жизни. Об особенностях его творческой манеры в эти годы можно судить по работе над картиной «Надоел!», наиболее значительной из работ Корзухина периода передвижных академических выставок¹³.

Композиционный замысел картины «Надоел!» претерпел очень большие изменения. Пожалуй, из всех известных работ художника эта картина подвергалась наибольшему переделкам. Изменился сюжет, другим стал характер взаимодействия и количество действующих лиц, но через все варианты композиции проходит один и тот же лейтмотив: «Надоел!» или «Надоели!».

Самый первый из известных вариантов композиции обозначен в картотеке Государственного Русского музея названием «На даче»¹⁴. Все три наброска на этом листе изображают на перед-

нем плане стол, за которым сидят пять или шесть лиц, занятых едой. На столе ваза с фруктами, тарелки, бутылки и рюмки. Слева, во всех трех вариантах, сидит женщина в годах, обнимающая ребенка, а справа пара: женщина в шляпе, наливающая из графина в рюмку, которую держит мужчина в расстегнутом пиджаке. Еще несколько фигур сидят за дальней стороной стола. На втором плане справа видна открытая дверь дома, в проеме которой стоит женщина. Ей давно надоели гости, шумно развлекающиеся в саду, но она, сдерживая себя, очевидно, произносит сквозь зубы слово: «Надоели!» Эта женщина в дверях, ее нетерпеливый жест пройдут через все варианты картины.

Последующая работа над композицией шла в сторону ее упрощения. Оставив почти неизменным второй план, Корзухин уменьшает количество гостей до двух, причем, судя по фигурам, это бедные старик со старухой, которых богатая родственница или покровительница считает надоедливymi¹⁵. На этом же листе художник сделал большой набросок этой композиции, но детально проработав второй план, стер передний и нарисовал на нем иной вариант надоевших: пожилую женщину и старика, играющего на бас-геликоне. Эта тема повторяется и в рисунке другого листа¹⁶, но теперь старик сидит один. Здесь же находится позже стертый вариант фигуры мужчины с тромбоном.

Все вышеназванные работы свидетельствовали о том, что мотив «Надоел!» увлекал художника, но столь радикальные изменения объектов, а значит и пафоса картины, неумолимо обнажают приближенность творческих намерений автора, вялость его социальной позиции.

Уже найденные решения вновь не удовлетворяют художника. Еще на предыдущем листе¹⁷ имелся небольшой набросок нового варианта: в дачный сад слева входит пожилой долговязый мужчина со свертками, а молодая женщина, очевидно, произносящая: «Надоел!», сидит справа на скамейке. Этот вариант близок к окончательному, но и он еще не раз будет подвергаться переработке, хотя и не столь существенной, как раньше¹⁸.

В завершенной картине дачный сад превратился в садик перед окнами дома, размещенного слева. Девушка с книгой сидит под окнами, в то время как надоедающий старик в белом костюме идет из глубины сада (центральной части картины).

Работа «Надоел!» была встречена зрителями очень тепло, и критика посвятила ей немало проникновенных слов. Харьковский рецензент, скрывавшийся под монограммой «Г», сравнивая работу «Надоел!» с другой картиной Корзухина «Гаданье», писал: «Гаданье» очень недурная картина, хотя это просто сценка из комедии Островского... «Надоел!» картина в том же роде. Та же «Анфиса» или «Раиса» — но уже совсем молодая девушка, и не «купеческая», а «чиновничья» сидит в саду с книжкой. На дорожке показывается тучный майор-ухаживатель с букетом в руках. Девушка оторвалась от книжки и смот-

рит на него с неудовольствием: «надоел». Но очень может быть, что этот самый майор и есть ее «суженый», которого «ко-нем не пообедаешь». На то она «Анфиса» или «Раиса»¹⁹. Газета «Харьковские ведомости» писала: «Корзухину принадлежит прелестная картинка «Надоел!» со счастливым замыслом и отличным исполнением»²⁰.

Таким образом, выставленные в окружении в целом буржуазно-мещанского, салонного искусства Академии, поздние, не лучшие в свете всего творческого наследия Корзухина, картины все же давали зрителям русской провинции некоторое впечатление о характере развития искусства, близкого к демократическому. Играя заметную просветительную и воспитательную роль в таких крупных городах русской провинции, как Одесса, Харьков, Киев, Казань, Рига, Екатеринбург, не подменяя ни в коей мере передвижных выставок ТПХВ, академические передвижные выставки второй половины 1880-х годов знакомили большое количество зрителей с современным изобразительным искусством.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Зайцев Г. Б. В бытность на Урале.— Художник, 1971, № 9; *Он же*. Уральский период жизни и творчества А. И. Корзухина.— В кн.: Из истории художественной культуры Екатеринбурга — Свердловска. Свердловск, 1974; *Он же*. Екатеринбургские портреты А. И. Корзухина.— Уральский следопыт, 1978, № 2; *Он же*. Трилогия А. И. Корзухина «Перед исповедью», «Отъезд из монастырской гостиницы», «Трапеза в Задонском монастыре».— В кн.: Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1980; *Он же*. Художник Корзухин. Свердловск, 1971.

² Государственная Третьяковская галерея. Отдел рукописей, ф. 69, л. 3, ед. хр. 10.

³ Стасов В. В. Избр. соч.: В 2-х т. М., 1937, т. 2, с. 81.

⁴ Стасов В. В. Избр. соч., т. 1, с. 219.

⁵ Там же, с. 220.

⁶ Выставка общества выставок.— Художеств. журн., 1882, т. 3, с. 305.

⁷ Там же, с. 306.

⁸ Одесский листок, 1886, 13 окт.

⁹ Харьковские ведомости, 1886, 20 дек.

¹⁰ Екатеринбургская неделя, 1887, 30 июля.

¹¹ Заметим, что среди них по неустановленной причине не было ни одной картины А. И. Корзухина.

¹² Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX вв. М., 1970, с. 51.

¹³ Холст, масло, 85×70. Пермская государственная художественная галерея.

¹⁴ Альбом № 12/1, л. 49889.

¹⁵ Государственный Русский музей, альбом № 12/1, л. 49888. Левый нижний набросок на листе.

¹⁶ Государственный Русский музей, альбом № 12/1.

¹⁷ Там же, л. 49888.

¹⁸ См., напр.: Там же, л. 49884.

¹⁹ Южный край (Харьков), 1887, 3 янв.

²⁰ Харьковские ведомости, 1886, 30 дек.

Л. Г. МИХАЙЛОВА
Свердловское отделение Всероссийского общества
охраны памятников истории и культуры

Об атрибуции Казанской церкви-усыпальницы Каменских в Перми

Русская архитектура конца XIX — начала XX в. стала предметом специального исследования начиная с 1960-х годов, относясь к тем редким феноменам, объективная оценка которых опоздала почти на половину столетия.

Ее сложнейшая природа рассматривается сейчас как органическое для определенного исторического этапа явление, неотделимое от художественно-эстетических исканий своего времени. Многообразная картина развития русского искусства рубежа веков необычайно обогащается при включении архитектуры в сферу научного исследования, а здания этого периода, составляющие огромный реальный фонд центра большинства современных городов, при этом получают статус охраняемых государством.

К числу таких памятников может быть отнесена церковь-усыпальница Каменских в Перми¹. Братья Григорий Кузьмич и Федор Кузьмич Каменские — крестьяне из деревни Данилихи, бывшие крепостные графини Шаховской — с 40-х годов XIX в. занялись торговлей. Став купцами I гильдии, много средств вкладывали в благотворительные дела. На эти средства в Перми был заложен и Успенский монастырь, в ограде которого на месте их захоронений была первоначально поставлена деревянная церковь-усыпальница «во имя Божьей Матери в честь иконы ее Казанской». (Эту икону особо почитали в семье).

В 1905 г. Иван Григорьевич Каменский (1860—1946), сын Григория Кузьмича, на месте деревянного начал строительство каменного храма. Непосредственным поводом послужила смерть его матери Н. С. Каменской. Сам И. Г. Каменский был прекрасно образованным человеком: владел несколькими иностранными языками, слушал лекции во многих университетах Европы, окончил Петербургский университет и к 1890 г. получил звание доктора философии, профессора кафедры философии университета. С 1906 г. являлся членом Государственного совета России от Пермского округа. Благодаря женитьбе на Лидии

Николаевне Ильиной стал родственником Строгановых. Не случайно освящение нового храма было приурочено к 350-летию строгановских владений в Прикамье. В эти же 1905—1908 гг. была заново произведена роспись главного храма Успенского монастыря. Автором ее стал Виктор Михайлович Васнецов². Иконостас для Казанской церкви-усыпальницы был выполнен Николаем Константиновичем Рерихом³, распятие — художником Михаилом Васильевичем Нестеровым⁴.

Привлечение выдающихся русских художников для оформления интерьера усыпальницы Каменских свидетельствует о незаурядности постройки и о больших возможностях Каменских как заказчиков. По-видимому, не последнюю роль сыграла здесь дружба Лидии Николаевны с Николаем Константиновичем Рерихом⁵. Примечательно, что создание иконостаса для Казанской церкви-усыпальницы не осталось незамеченным искусствоведением тех лет: «Первой церковной работой Рериха является иконостас 1907 года для фамильной церкви Каменских в женском монастыре в Перми»⁶. «Древнерусские росписи и росписи Рериха — явления одного и того же порядка, явления, проникнутые одним и тем же пафосом... По отношению же к нашему времени твердое и радостное восприятие художника, коим живут все его религиозные композиции, гораздо ценнее многих других течений в области церковного художества»⁷.

В 1919 г. Успенский женский монастырь был закрыт, а здания разобраны. Казанская церковь была сохранена и взята на охрану ввиду высокой художественной ценности иконостаса. После 1922 г., когда иконостас усыпальницы передали в Пермскую государственную художественную галерею⁸, церковь сняли с государственной охраны. В 1967 г. по проекту застройки города церковь должны были снести, но высокая художественная ценность майоликовых панно, украшающих алтарную апсиду и северный фасад, помогла сохранить здание усыпальницы от сноса⁹.

Но не только иконостасом и майоликами интересна Казанская церковь — сама архитектура ее явление незаурядное: простота церкви, композиционная ясность, живописность выдают большого мастера. Храм, квадратный в плане, одноапсидный и одноглавый, был выстроен из красного кирпича с мощными контрфорсами по углам, выполненными из местного камня. Вход оформлен высеченным из камня порталом. Храм имел главку луковичной формы. Встроенная в здание звонница была обращена к Каме.

Зная о больших возможностях Каменских как заказчиков, можно предположить, что такое важное для семьи событие, как постройка фамильной церкви-усыпальницы, не могло быть поручено человеку без имени. Документы, касающиеся постройки церкви, пока не найдены. Известно лишь, что строительство велось под руководством гражданского инженера Ю. Скаврон-

ского. На рубеже XIX—XX вв. частные заказчики нередко привлекали в качестве авторов архитектурных замыслов известных живописцев, тогда как в государственных учреждениях оформляли документы о строительстве на имя профессионального строителя или архитектора. Универсализм художников, в частности обращение их к архитектурному проектированию,— характерное для искусства рубежа XIX—XX вв. явление. Живописцы сыграли большую роль в процессе развития архитектуры последней четверти XIX в. Влиянием живописцев на архитектуру объясняются особенности формирования русского варианта модерна. Они, в частности, проявились в предпочтении приемов и форм национальной архитектуры. Художники создали свой принцип стилизации, что позволило в архитектурном проектировании по-иному использовать богатство русского народного зодчества. Это новаторство в архитектуре было отмечено еще современниками: «Живописцы поняли это раньше архитекторов. Можно возразить против эскизов фасадов Васнецова, Врубеля, Коровина и др., но нельзя не признать у них свежести приема... Полезно поучиться у названных художников»¹⁰.

Тот факт, что в годы строительства усыпальницы в Перми жил и работал в Успенском женском монастыре В. М. Васнецов, позволяет высказать предположение об участии Виктора Михайловича в создании архитектурного замысла постройки. При отсутствии документальных данных, думается, возможно применить в отношении определения авторства методику сравнительного анализа, ибо тождественность решений усыпальницы и архитектурных работ живописца, авторство которых подтверждается документально, поражает.

Архитектурное творчество Виктора Михайловича Васнецова очень характерно для искусства рубежа XIX—XX вв. Его архитектурные работы во многом определили характер неорусского стиля. Истоки их лежат в создании Спасской церкви в Абрамцево¹¹, которая стала первым произведением нового русского стиля рубежа веков. Именно здесь обрели реальную форму идеи художников, увлекшихся народным зодчеством и почувствовавших рукотворность древних церквей, именно здесь была сделана попытка найти новые средства выразительности архитектуры, новые пути в искусстве.

Работа над Спасской церковью наложила отпечаток на все творчество В. М. Васнецова. 1881—1885 гг., связанные с жизнью художника в Абрамцево, условно можно выделить в «абрамцевский» период его архитектурного творчества. Проекты и постройки этих лет¹² являются сознательной работой художника над становлением нового русского стиля. Оказавшись в центре движения за возрождение русского национального искусства, поисков нового архитектурного языка, Васнецов сумел чутко уловить это новое и выразить в конкретных архитектурных формах. В этот период накапливается опыт проектирования,

появляется «багаж» любимых деталей и форм, который постоянно пополняется в его дальнейшей архитектурной деятельности.

Постройкой дома в Москве по собственному проекту начинается «московский» период в архитектурном творчестве В. М. Васнецова¹³. Это время — 1894—1905 гг. — отличается



Рис. 1. Казанская церковь-усыпальница в Перми (1905—1907).
Рис. И. И. Туранского (1922)

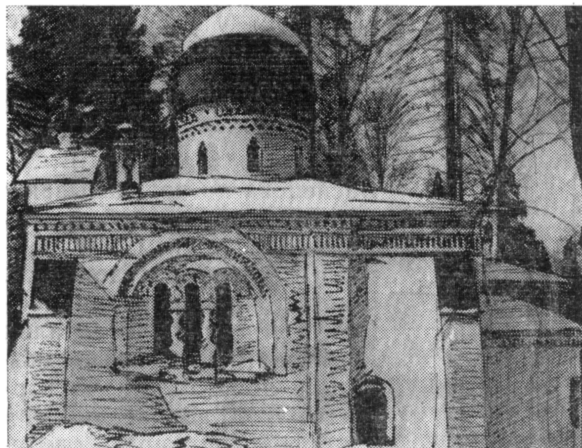
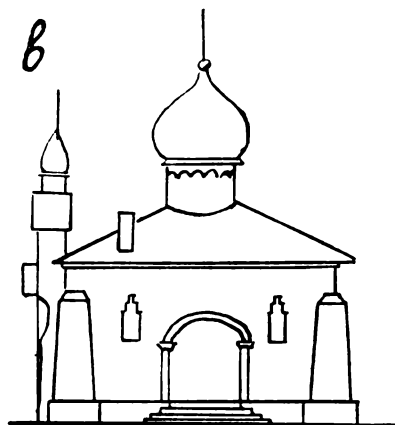
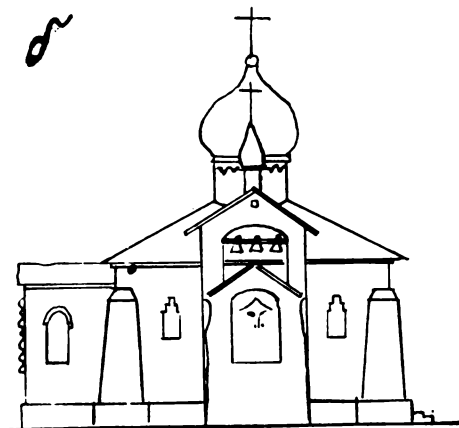
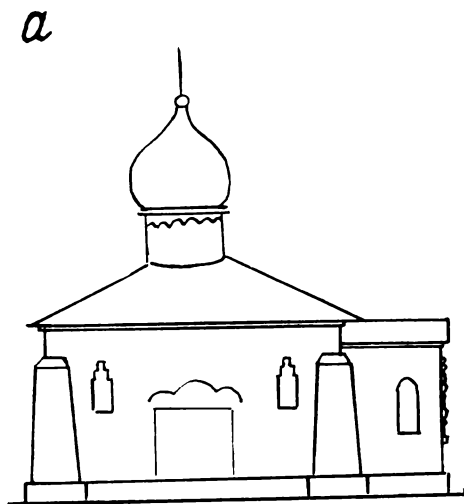


Рис. 2. В. Васнецов, В. Поленов. Спасская церковь в Абрамцево (1881—1882)

особой стилистической цельностью. В основе проектов и построек лежит древнерусская архитектура XVII в., в основном московская. Самой известной архитектурной работой в этот период является перестройка и оформление здания Третьяковской галереи, выполненное художником в 1900—1905 гг. Создавая художественный образ здания — сокровищницы русского искусства, Васнецов решает его в русских национальных формах, живописными средствами, на практике подтверждая основные положения



архитектурной теории модерна. Перестройка, принятая художником, оказалась удачной. Здание галереи сразу же стало достопримечательностью столицы, определив собою художественную неповторимость одного из старейших уголков Замоскворечья. Слава Васнецова как архитектора шагнула далеко за пределы столицы. К этому времени и относится возможное участие его в создании архитектурного замысла усыпальницы Каменских.

В целом же эволюция архитектурного творчества В. М. Васнецова по времени продолжалась более тридцати лет и вобрала в себя всю историю неорусского направления в архитектуре конца XIX — начала XX в.¹⁴

Знакомство с усыпальницей (см. рис. 1) в натуре и по рисункам¹⁵, знание архитектурного почерка В. М. Васнецова подсказывают стилистическую близость постройки другим архитектурным работам художника. Стилистический анализ общей композиции и деталей указывает на прямые аналогии в архитектурном творчестве В. М. Васнецова.

В первую очередь следует отметить родство со Спасской церковью в Абрамцево (рис. 2). Возможна и соз-

Рис. 3. Казанская церковь-усыпальница в Перми:

а — южный фасад, б — северный, в — западный фасад. Реконструкция автора

нательная ориентация на нее: Каменским нужна была подобная, небольших размеров церковь-усыпальница. С распространением неорусского стиля в архитектуре в начале XX в. эту церковь как бы «открыли» вновь. По периодике тех лет можно судить, что ведущие журналы именно в первые годы XX в. отмечают ее как

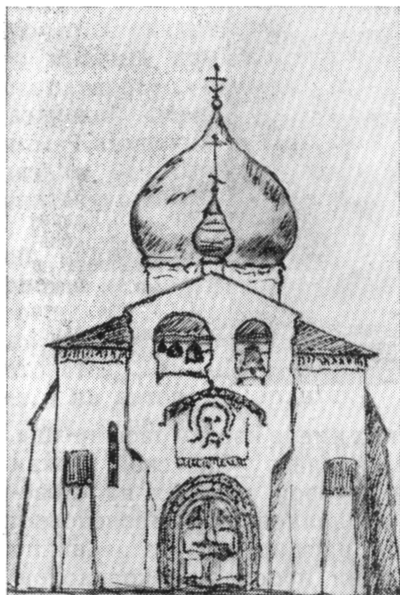


Рис. 4. В. Васнецов. Проект Спасской церкви в Абрамцево (1881). Б., акв., 25×23. Дом-музей В. Васнецова в Москве

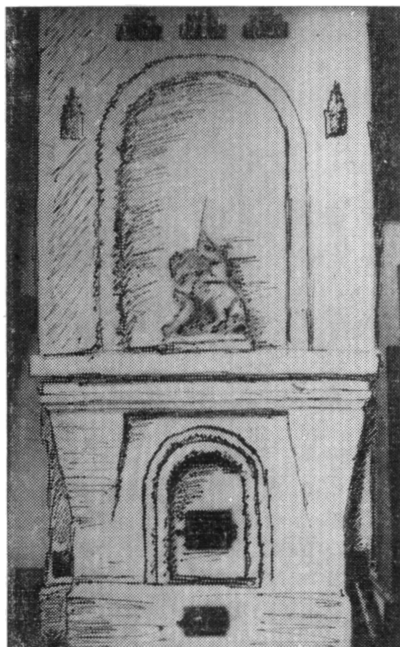


Рис. 5. В. Васнецов. Интерьер мастерской собственного дома в Москве. Фрагмент печи

лучший образец нового русского стиля. Спасская и Казанская церкви родственны по конструкции: обе представляют собой тип бесстолпного одноглавого храма со встроенной звонницей (рис. 3). Покрывают здания четырехскатной кровлей, формы главок — луковичные. Сходны и размеры зданий: Спасская церковь в плане 7×7,5 м, а Казанская 8×8 м.

Усыпальница Каменских в Перми имеет звонницу, встроенную в северный фасад церкви. Подобные нарушения церковного канона во имя композиционной цельности образа в строительстве культовых зданий уже встречались в проектах Виктора Михайловича Васнецова (например, на одном из хранящихся в доме-музее художника в Москве листов архитектурных проектов каменных церквей¹⁶, где центральное место среди прону-

мерованных зданий занимает храм «З»). История древнерусской архитектуры также знает немало подобных нарушений ради усиления художественного впечатления, ради органического сочетания архитектурного сооружения и местности, куда оно вписывалось.



Рис. 6. Казанская церковь-усыпальница в Перми. Фрагмент южного фасада (современное состояние)

Звонница усыпальницы Каменских имела сверху расширение. Если обратиться не к выстроенному варианту Спасской церкви в Абрамцево, окончательный образ которой решался на «совете» художников, а к ее проекту, выполненному Васнецовым (рис. 4), то увидим и здесь подобное расширение. На звоннице церкви-усыпальницы Каменских — один проем для колоколов, но та же, что и в Абрамцево, характерная для Васнецова деталь: мотив трех элементов, объединенных в одно целое¹⁷, в данном случае, мотив трех колоколов, объединенных одной дугой.

Детали фасада Казанской церкви-усыпальницы также имеют аналогии с предыдущими архитектурными работами художника. Так, на каждом фасаде парой, симметрично относительно центральной оси, расположены ступенчатые окна. Такая форма окон была предложена Васнецовым для барабана Спасской церкви в Абрамцево, затем художник использует ее для оформления печи в комнате, служащей Васнецову мастерской в собственном доме (рис. 5). Примечательно, что на печи они расположены так же, как и в усыпальнице Каменских — симметрично относительно оси фасада, и как в усыпальнице — ложные. Печь выполнена по проекту художника, как, впрочем, и все интерьеры и мебель в доме.

Следует отметить еще один момент. На южном фасаде усыпальницы было окно (рис. 6). Само окно не сохранилось, но кладка кирпича в стене южного фасада указывает на его де-

коративное оформление. Оно подобно декоративным оформлением порталов центрального входа в Третьяковскую галерею (рис. 7), фасад которой только что был закончен художником. Истоки этого оформления — в любимой В. М. Васнецовым гражданской архитектуре России XVII в. На это указывает и оформление алтарного окна Казанской церкви (рис. 8). Таким образом, цепь логических и стилистических заключений указывает на то, что приемы композиции и декоративное оформление Казанской церкви-усыпальницы Каменских в Перми связаны с особенностями архитектурного почерка В. Васнецова. Ввиду их яркой индивидуальности эти приемы не могли быть повторены Н. К. Рерихом, чье имя в связи с гипотезами об авторстве майолик переносят и на авторство архитектурного решения.

Данный стилистический анализ нельзя считать полным, так как не исследована проблема контрфорсов. Монолитность угловых контрфорсов усыпальницы Каменских в Перми не имеет аналогов в более чем тридцатилетней творческой практике Васнецова-архитектора, если не считать той же печи в мастерской собственного дома, где подобной формы контрфорсы в нижней части печи «помогают держать» ее верхнюю половину. Здесь возможны следующие предположения: во-первых, контрфорсы усыпальницы выполнялись из местного камня, а не из кирпича, как все предыдущие архитектурные работы художника. Привнесение в постройку нового для Васнецова материала, крупного в размерах по сравнению с кирпичом, подсказало и новое решение контрфорсов. Но главное, такие контрфорсы придают небольшой по размерам усыпальнице Каменских особую монументальность, величие, создают образ вечности, созвучный надгробному памятнику.

В. М. Васнецов как художник не мог не чувствовать различия в назначении Спасской церкви в Абрамцево и Казанской церкви в Перми. Если первая строилась для пасхального

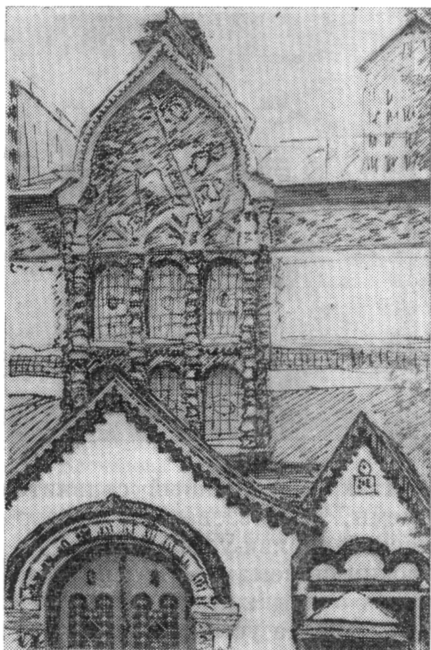


Рис. 7. В. Васнецов. Государственная Третьяковская галерея (1900—1905). Фрагмент центральной части фасада

праздника и была воплощением света и чистоты, то Казанская церковь — это надгробный памятник и усыпальница. Вот почему легкие кирпичные контрфорсы, соответствовавшие назначению Спасской церкви, для образа Казанской оказывались чуждыми.



Рис. 8. Казанская церковь-усыпальница в Перми. Алтарное окно

Итак, проведенный сравнительный анализ показывает, что приемы, использованные автором архитектурного замысла Казанской церкви-усыпальницы Каменских в Перми, созвучны авторским приемам В. Васнецова-архитектора. Это позволяет говорить о нем как об одном из возможных авторов архитектурного замысла усыпальницы Каменских в честь иконы Казанской Божьей Матери в Перми.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ г. Пермь, ул. Плеханова, 39.

² Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926) — известный русский художник. О факте жизни В. М. Васнецова в Перми и работы над росписями в Успенском женском монастыре в 1905—1908 гг. см.: Памятники истории и культуры Пермской области. Пермь, 1971, с. 74.

³ Николай Константинович Рерих (1874—1947) — живописец, археолог, писатель. Художником выполнены для Казанской церкви «Царские врата», «Предстоящие», два Архангела и круг «Праздников». (См.: Эрнст С. Рерих. Пг., 1918, с. 91).

⁴ Там же.

⁵ На это указывает в своих воспоминаниях Святослав Рерих — сын Н. К. Рериха.

⁶ Эрнст С. Рерих, с. 91.

⁷ Там же, с. 63—64.

⁸ В настоящее время работа Н. К. Рериха «Архангел» из иконостаса Казанской церкви-усыпальницы хранится в фондах Свердловской картинной галереи.

⁹ Факт привлечения к созданию усыпальницы художников Н. К. Рериха и М. В. Нестерова, а к росписи в Успенском монастыре — В. М. Васнецова дает основания для гипотез об авторстве панно. Так, в декабре 1966 г. в пермской областной комсомольской газете «Молодая гвардия» была опубликована статья «Ты и Рерих», где на основании аналогий и сопоставлений высказывалась мысль об авторстве Н. К. Рериха. Публикация привлекла к церкви внимание общественности. В результате работы специальной экспертной комиссии Министерства культуры РСФСР авторство майолик так и не было установлено. Однако экспертное заключение констатировало, что «...подобные майолики в русском искусстве неизвестны», что постройка не должна быть снесена, ибо является «самобытным памятником» русской художественной культуры. (См. протокол № 15 заседания Совета Пермского областного отделения ВООПИК от 13 мая 1967 г.; экспертное заключение комиссии Министерства культуры РСФСР от 14 мая 1967 г. Оба документа хранятся в Пермском Совете областного отделения ВООПИК).

¹⁰ Баумгартен Е. Общество и художественная архитектура.— Зодчий, 1902, № 24, с. 275.

¹¹ Абрамцево — имение Саввы Ивановича Мамонтова (1841—1918), промышленника, мецената. Спасская церковь в Абрамцево — явление уникальное. Над ее созданием работали многие члены Абрамцевского (или Мамонтовского) кружка, но основными авторами считаются В. М. Васнецов и В. Д. Поленов.

¹² За 1881—1885 гг. кроме постройки Спасской церкви (1881—1882) в Абрамцево выстроены по проектам В. М. Васнецова «Избушка на курьих ножках» (1882), часовня А. С. Мамонтова (1881); проекты этих построек хранятся в музее-усадьбе Абрамцево. В эти годы выполнены также три листа проектов церквей и пять листов набросков проектов каменных церквей в русском стиле (все хранятся в Доме-музее В. Васнецова в Москве).

¹³ Важнейшие архитектурные работы «московского» периода творчества В. М. Васнецова представлены следующими постройками и проектами: дом В. Васнецова в Троицком переулке (ныне переулок Васнецова) в Москве (1894), особняк И. Е. Цветкова в Москве (1897), перестройка фасада Третьяковской галереи (1900—1905), проект и план дома в русском стиле и план-проект дачи в виде богатой избы (1898), наброски проекта павильона Парижской выставки (1900); проект павильона Парижской выставки (1898); проект перехода из Оружейной палаты в большой Кремлевский дворец (1901); проекты надгробий. (Все проекты хранятся в Доме-музее В. Васнецова в Москве).

¹⁴ Важнейшие архитектурные проекты последнего периода архитектурного творчества Васнецова: проект часовни в Абрамцево (1908 г., не осуществлен), проект памятника в честь 300-летия победы над польскими интервентами (1912 г.), хранятся в Доме-музее В. Васнецова в Москве. Неорусский стиль с усилением националистических движений в русской жизни тех лет перерос в архитектуру начала XX в. в ретроспективное направление, что сказалось и на последних архитектурных проектах художника.

¹⁵ В результате перестроек и приспособления усыпальницы под хозяйственные нужды церковь утратила свой первоначальный облик. Существуют рисунки Казанской церкви-усыпальницы, выполненные до перестроек. В 1920 г. ее зарисовал художник И. И. Туранский, и в 1921 г. — свердловский художник И. В. Вахонин (частное собрание).

¹⁶ В. М. Васнецов. Наброски проектов каменных церквей в русском стиле. 5 листов. (Хранятся в Доме-музее В. Васнецова в Москве).

¹⁷ Этот мотив встречается практически в каждом проекте В. М. Васнецова.

Е. И. ЕГОРОВА, Н. В. КАЗАРИНОВА
Пермская художественная галерея

Иван Петрович Чирков **(страницы художественной жизни Перми** **начала XX в.)**

В 1980 г. старейший художник Перми И. И. Туранский передал в Пермскую художественную галерею папку с более чем 150 рисунками художника И. П. Чиркова, подаренную ему как память о друге вдовой И. П. Чиркова Анной Анисимовной. Рисунки в папке помечены 1900 — 1913 гг.

Имя Ивана Петровича Чиркова известно прежде всего в связи с художественными событиями Перми 1910-х годов. На февральской выставке произведений пермских художников 1911 г. возник скандал, который рецензент газеты «Пермские губернские ведомости» назвал «выставочным инцидентом»¹. Суть его разъясняет в своих воспоминаниях свердловский писатель, в прошлом ученик пермской гимназии, К. В. Боголюбов: художник Иван Петрович Чирков, преподаватель рисования и чистописания Пермской мужской гимназии Циммермана «написал картину «Именины у директора»² и выставил ее. Картина мне очень понравилась. Она изображала пьяную компанию, собравшуюся поздравить директора нашей гимназии. Тут были почти все наши педагоги. Портретное сходство изумляло. В центре стоял в распахнутой рясе и с рюмкой в руке батька Черняев. Немец Лер — толстый и краснокожий, что-то орал, а монументальный и флегматичный словесник Доброхотов весело дирижировал. Сам именинник склонил над столом лохматую голову. Весело и жутко было смотреть на это изобличение. Картина висела только один день. Ее не стало, не стало и художника»³.

И. П. Чирков был отстранен от преподавания в гимназии, и, как стало известно из газетных сообщений, «талантливый художник в августе оставил Пермь, получив назначение на должность учителя рисования в городское училище Невьянского завода»⁴. Уже после революции И. П. Чирков вернулся в Пермь в качестве преподавателя училища. В 1920 г. он умер от тифа. Вот, пожалуй, и все, что было известно о художнике, авторе

нашумевшей в свое время картины «Именины у директора». Другие его работы оставались известными только по отзывам рецензентов местных газет и по каталогам дореволюционных выставок Пермского общества любителей живописи.

Но интерес к творчеству Чиркова не исчезал⁵. В 1975 г. старейший художник Перми И. И. Туранский поделился своими воспоминаниями о Чиркове: «Интересный был человек, простой. Хороший рисовальщик. Учился в Академии художеств с И. И. Бродским и Юрием Репиным, последнему даже позировал для картины «Петр I перед боем»⁶. Позднее Иван Иванович Туранский подарил Пермской художественной галерее «этюд Петра I», написанный Юрием Репиным с И. И. Чиркова для своей картины⁷.

Новое поступление в Пермскую галерею оживило поисковую работу, заставило снова обратиться к творчеству художника, искать недостающие звенья. В результате появилась возможность полнее осветить жизненный и творческий путь интересного живописца, воскresить утерянные были страницы истории художественной жизни русской провинции начала XX в.

Иван Петрович Чирков родился в 1877 г. в семье мастерового, резчика по дереву, бывшего крепостного помещиков Лазаревых, в заводе Чермоз⁸. После окончания двухклассного училища, имея большие способности к рисованию, он был определен в заводскую чертежную⁹.

Свидетельство от 3 октября 1896 г. выдано «мастеровому Чермозской волости Соликамского уезда Ивану Петровичу Чиркову для предоставления при поступлении в рисовальную школу барона Штиглица в Санкт-Петербурге»¹⁰. Сам И. П. Чирков в другом документе — прошении, поданном в совет профессоров Высшего художественного училища Академии художеств, так рассказывает о своем появлении в Петербурге: «Начну с того, что я, сын бедных родителей, таил в себе желание с детских лет учиться рисованию. Судьба мне благоприятствовала. Во время поездки министра земледелия в пермские имения князя Абамелек-Лазарева я был устроителем триумфальных арок, писал гербы и др., чем и обратил на себя внимание местного землевладельца, который, к моему великому желанию, предложил мне стипендию для художественного образования. Я после некоторой подготовки в живописи выдержал экзамен в Академию художеств в 1899 г. и был принят в число учеников»¹¹.

Трудно сказать, почему Абамелек-Лазарев не выдавал обещанной стипендии бывшему мастеровому своего Чермозского имения, но каждый год Чирков писал прошения в совет профессоров «о назначении стипендии»¹². Совет профессоров неизменно отвечал отказом. Крайняя нужда, которая усугубилась еще семейными обстоятельствами (умер отец, попал в тюрьму брат за участие в забастовках, а Иван Петрович вынужден был по-

могать многочисленной семье), заставила его искать заработок. Этим объясняет Чирков свое редкое посещение учебных занятий в 1906 г. За непосещение занятий совет профессоров отказал ему в прошении допустить до конкурса на звание художника. В 1908 г. Чиркову выдается свидетельство на право преподавания рисования в гимназиях. Так Иван Петрович оказался учителем рисования пермских гимназий.

В годы учебы в Академии художеств И. П. Чирков прошел профессиональную и жизненную школу. Он был принят в мастерскую И. Е. Репина, наиболее многочисленную и очень популярную в Академии. Последнее определило, кстати, не только его профессиональную, но и личную судьбу. Чтобы как-то помочь своим ученикам, Репин часто привлекал их к иллюстрированию книг, исполнению копий. В 1902—1903 гг. сосед И. Е. Репина в Куоккала, частный поверенный А. В. Иоффе, попросил Илью Ефимовича порекомендовать кого-нибудь из учеников, чтобы расписать потолок в комнате-башенке частного дома. Выбор пал на Чиркова. Художник и жена Иоффе, Анна Анисимовна, полюбили друг друга. Только после смерти Иоффе, в 1910 г., когда Чирков уже учительствовал в Перми, состоялась свадьба Анны Анисимовны и Ивана Петровича¹³.

Учеба в мастерской И. Е. Репина, атмосфера «репинской школы» были весьма своеобразны. В одном из писем к А. В. Жаркевичу И. Е. Репин рассказывает об этом: «Вчера у меня состоялась первая встреча с учениками Академии. Навалило народу человек четыреста, жара, духота страшная. Но впечатление я вынес серьезное, глубокое...», и в следующем письме: «Вопрос, на который мы и рассуждали все полтора часа, был задан мною: должны ли пластические искусства служить только социальным идеалам или они имеют свои, присущие этим искусствам, идеалы? Много было высказано интересного и дельного... Я, собственно, только руководил прением, наблюдал порядок, возражающих, иногда и сам возражая и объясняя»¹⁴. Эта атмосфера не могла не оказать влияние на формирование духовного мира молодого художника — ученика великого мастера. Ко времени учебы в Академии и к периоду сразу после того, как Чирков ее оставил, относится поступившая в галерею папка с рисунками.

Из страниц биографии И. Е. Репина мы знаем о том, что он рисовал везде и всегда, что у него была масса альбомов и альбомчиков, куда он зарисовывал характерные позы, жесты, интересные лица, силуэты, жанровые сценки и т. д. Как и учитель, И. П. Чирков, видимо, много рисовал.

Рисунки из папки, поступившей от И. Туранского, можно условно классифицировать. Одну группу составляют подготовительные работы к сюжетно-тематическим полотнам. Жанровые рисованные картинки «Портрет заключенного», «Игра в карты», «Тюремные типы», «Тюремное развлечение», «Ладошки» объ-

единены одной темой и годом создания — 1907. Может быть, художник собирал материал для конкурсной картины на звание художника. Несколько быстрых набросков объединены названием «Богомольцы». Скорее всего, это также подготовительные рисунки к картине. Ряд натуральных рисунков гимназических учителей сделан к картине «Именины у директора». Другая группа рисунков — беглые зарисовки с натуры. Их отличает пленэрность, «наполненность» светом, воздухом. На нескольких — авторская подпись «Куоккала», «Берег. Куоккала». Видимо, Чирков, приезжая к Репину в Пенаты, делал по пути наброски. По крайней мере, в числе посетителей — гостей репинских Пенатов 1913 г. есть роспись Ивана Чиркова. Третья группа — портреты художников, знакомых, гимназических учителей, гимназистов и гимназисток и т. д. Несколько жанровых сценок сделано явно в Невьянске, где Чирков отбывал наказание.

Большая часть рисунков из альбома — небольшого формата, это вызвано скорее всего тем, что они сделаны с натуры, «на ходу». Чиркова-рисовальщика определяет острый взгляд, умение увидеть в модели наиболее характерное. Репинская школа чувствуется в подходе к натуре и в остроте характеристик. Выразителен рисунок «Дьякон села Рождественского Пермской губ. Соликамского уезда (потомок чуди)». Убедительно передана характерная внешность «потомка чуди». Видимо, Чиркова интересовала и история края. Мастерство рисовальщика и острого наблюдателя чувствуется в пленэрном рисунке «Читающий».

Почти все рисунки отмечены интересом к пластической форме, живописностью. Репинское влияние особенно ощутимо в типе рисуночного портрета: легкий, не вполне заверченный контур, мягкая штриховка, иногда с применением растушки. Выразительны портреты в интерьере «В кресле. За чтением», «За роялем» и др.

Видимо, в период летних каникул выполнено несколько рисунков 1902 г., когда Иван Петрович еще учился в Академии. На одном из них изображен человек с циркулем и линейкой, возможно, чертежник Чермоозского завода, где до поступления в Академию художеств работал сам Чирков.

Энергичен, непринужден рисунок 1907 г. «За работой». Крепко нарисовано сосредоточенное лицо, скорее всего художника, передана уютная, «домашняя» обстановка комнаты. Свободно и мягко по форме ложатся штрихи. Легкий нажим карандаша выявляет пластику предметов. Мягкая растушевка помогает строить объем. Белый лист бумаги, то оставаясь нетронутым, то просвечивая сквозь штрихи, выявляет свет и пространство.

На одном из портретов в интерьере есть авторская подпись: «Художник Верхотуров»¹⁵. Портретируемый изображен с палитрой в руке готовящимся положить мазок на холст. Быстрый

рисунок-набросок схватывает состояние внимательной сосредоточенности, погруженности в работу.

Рисунки 1907—1913 гг. отличает особая острота взгляда, точность, пленэрность. Они сделаны сложившимся мастером. Два рисунка 1912 г. подписаны автором более подробно, чем остальные: «Ныроб. Часовня Николая Чудотворца», «с. Ныроб Пермской губ. Соликамского уезда. Место заключения боярина М. Н. Романова».

Как уже отмечалось, в 1911 г. за картину «Именины у директора» Чирков был сослан в Невьянский завод. 27 марта 1913 г. он подает прошение на имя «ее императорского высочества Августейшего президента Академии художеств великой княгини Марии Павловны» с просьбой рассмотреть три его эскиза: «Картины я писал на месте заключения боярина Михаила Никитича Романова и привез их в Санкт-Петербург на высочайшее рассмотрение»¹⁶. Приближалось 300-летие дома Романовых. Чиркову, видимо, показалось заманчивым «взять реванш» за свои прежние неудачи, написать картины в Ныробе, в месте ссылки боярина Романова, и получить, таким образом, средства к существованию. Появились ныробские рисунки. В прошении Чиркова имеется резюме: «Эскизы иллюстрации в настоящем своем виде произведения слабые. Автор надеялся, что ввиду юбилея ему могло бы быть выдано пособие на то, чтобы он по этим эскизам написал картины»¹⁷.

Судьба к этим эскизам, как и ко многим, если почти не всем работам Чиркова, была крайне жестокой. В Чердынском краеведческом музее им. А. С. Пушкина в перечне имеющихся произведений был назван эскиз И. П. Чиркова, подаренный музею членом чердынского Общества археологии, истории, этнографии И. Шестаковым, под названием «Прибытие М. Романова в Ныроб» (58×42). Ниже стояла приписка: «Сгорел в 1940 году в клубе Красновишерска»¹⁸.

Как известно, Чирков прожил в Перми два года (1909—1911), преподавал в мужской гимназии Циммермана и частной прогимназии Зиновьевой. Он принимал деятельное участие, вместе с другими художниками, в организации пермского Общества любителей живописи и активно экспонировал свои работы на 1-й выставке этого общества в 1910 г. Он показал и жанровые картины, и портреты, и пейзажи, большое количество рисунков. Рецензент выставки А. А. Беляев выделил из жанровых полотен очень хорошую «по экспрессии момента, психологии и тонам (борьба дневного и лампового света)» и картину И. П. Чиркова «Осиротели», одобрил его же картины «За чаем», «Портрет»; «пейзажи и марины — «Рыбачьи лодки на море», «Март в Финском заливе», особенно «У озера», «Февраль» — очень хороши, но дай бог ему силы на работу таких вещей, каковы «Осиротели», таким сравнительно бодрым представляется талант автора»¹⁹.

В другой рецензии так описывается впечатление от сюжета картины: «Останавливает внимание картина господина Чиркова «Осиротели» — продуманная серьезная вещь... переносит нас в трагедию жизни... заставляет болезненно сжиматься сердце и сочувственно относиться к бедным сиротам»²⁰. Картина эта была написана с натуры, во время тяжелой болезни дочери Чиркова, когда его жена Анна Анисимовна ночами сидела у ее постели²¹.

К сожалению, трудно сказать, были ли на второй выставке Общества любителей живописи (1911) еще какие-то работы И. П. Чиркова — все рецензии были посвящены только «скандальной картине» «Именины у директора»²².

После Великой Октябрьской революции Чирков смог вернуться в Пермь и вместе с Б. А. Николаевым, И. И. Туранским, И. А. Семиряковым и другими принял деятельное участие в организации Училища свободных художников, в котором и преподавал до занятия Перми колчаковцами. По воспоминаниям И. И. Туранского, в 1918 г. состоялась выставка работ И. П. Чиркова, но ни каталога, ни хотя бы перечня произведений выставки не сохранилось. Неизвестна и судьба ее.

По воспоминаниям племянника художника В. М. Чиркова, в Перми картины Ивана Петровича охотно приобретались сразу с выставок. Особенно популярны они были среди паромщиков. К сожалению, большая часть творческого наследия Чиркова оказалась рассыпанной по частным коллекциям и местонахождение его картин неизвестно. Не повезло и тем работам художника, которые остались в семье. Некоторые из них погибли в годы блокады Ленинграда (куда уехала Анна Анисимовна с дочерьми после смерти И. П. Чиркова), другие затерялись при переезде вдовы художника в Москву. У дочери — Людмилы Ивановны Чирковой-Орент — хранятся «Автопортрет», «Портрет дочери с собакой», «Осиротели».

Поиски творческого наследия И. П. Чиркова должны быть продолжены. Но и уже найденные материалы вводят в научный обиход новые страницы художественной жизни русской провинции начала XX в., раскрывающие сложные, подчас конфликтные взаимоотношения художника и общества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пермские губ. ведомости, 1911, 25 марта.

² Пермские губ. ведомости, 1911, 8 сент. Картина была приобретена М. З. Басовым-Гольбергом, редактором журнала «Искусство и жизнь», издаваемого в Перми в 1911—1912 гг. Увезена в Москву, в настоящее время местонахождение неизвестно.

³ Боголюбов К. В. Годы и встречи: Воспоминания. Свердловск, 1975, с. 14—15.

⁴ Пермские губ. ведомости, 1911, 8 сент.

⁵ См.: *Серебrenников Н. Н.* Урал в изобразительном искусстве. Пермь, 1959, с. 160.

⁶ *Егорова Е.* Художник обвиняет.— Вечерняя Пермь, 1975, 29 сент.

⁷ *Егорова Е., Казаринова Н.* Петра пишет Юрий Репин.— Вечерняя Пермь, 1979, 24 сент.

⁸ Запись беседы с Л. И. Чирковой-Орент, сентябрь 1982 г. Людмила Ивановна Чиркова-Орент, дочь художника, проживает в Ленинграде.

⁹ Пермская государственная художественная галерея. Архив Н. Н. Серебrenникова. Переписка.

¹⁰ Центральный государственный исторический архив г. Ленинграда (ЦГИАЛ), ф. 789, оп. 12, д. 56, л. 4.

¹¹ Там же, л. 21, 21 об., 22, 22 об.

¹² Там же, л. 10.

¹³ Запись беседы с Л. И. Чирковой-Орент.

¹⁴ Цит. по кн.: *Прибульская Г. И.* Репин в Петербурге. Л., 1970, с. 254—256.

¹⁵ Н. И. Верхотуров в 1901—1907 гг. учился вместе с И. П. Чирковым в Академии художеств в мастерской И. Е. Репина.

¹⁶ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, д. 56, л. 34, 34 об.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Чердынский краеведческий музей им. А. С. Пушкина. Книга для записи археологических предметов чердынского Общества археологии, истории, этнографии, 1913, л. 77, № 14—11 от 8 июля 1914 г.

¹⁹ Пермские губ. ведомости, 1910, 25 марта.

²⁰ Пермские губ. ведомости, 1910, 12 марта.

²¹ Запись беседы с Л. И. Чирковой-Орент.

²² Пермское общество проявляло к художнику и его картине большой интерес. По просьбе читателей журнала «Искусство и жизнь» картина была репродуцирована и в качестве бесплатного приложения разослана всем годовым подписчикам журнала.

В. А. ЧЕРЕПОВ
Уральский университет

Николай Розанов — художник оренбургских сатирических журналов (попытка атрибуции)

Изобразительное искусство периода первой русской революции (1905—1907) отличается разнообразием форм, многочисленностью авторов и широчайшей аудиторией зрителей. Время хранит не только многочисленные примеры этого примечательного явления, но и множество загадок. Специфические условия (прежде всего — жесточайшие преследования прогрессивно мыслящей интеллигенции) заставляли художников выступать анонимно или подписывать свои рисунки псевдонимами. По этой причине авторство громадного количества рисунков, созданных для прогрессивных газет, сатирических журналов и открыток, до сих пор не установлено. Подобные загадки особенно характерны для провинциальных, в том числе и уральских¹, сатирических изданий.

В уральской сатирической периодике 1905—1907 гг. оренбургские журналы «Кобылка», «Саранча», «Карчга» занимали достаточно видное место. В них публиковались статьи, памфлеты, рисунки, затрагивающие острые проблемы революционной борьбы народа против самодержавия и его карательных органов. Особенно активным в этом отношении оказался журнал «Кобылка». Он неоднократно подвергался аресту, а редактор — издатель А. А. Мокшанцев — уголовному преследованию².

В тридцати одном номере журнала опубликовано в общей сложности около 150 рисунков, относящихся к политической графике. Они принадлежат десяти художникам. Многие рисунки выполнены непрофессионально, но значительная часть — работы достаточно зрелые и художественно грамотные. Большое количество рисунков (примерно четвертая часть от общего числа) выполнены одним художником, выступавшим под псевдонимом «Нагайка». В них чувствуется рука человека, получившего специальное художественное образование. В числе произведений этого художника весьма острые сатирические зарисовки, связанные с политическими событиями как местного,

так и общероссийского масштаба. Затрагиваются темы революционного движения масс, карательных экспедиций самодержавия, сатирически изображаются реакционные деятели (Витте, Дурново, Столыпин и др.), местные реакционеры (рис.). Все это привлекает особое внимание к автору как к человеку

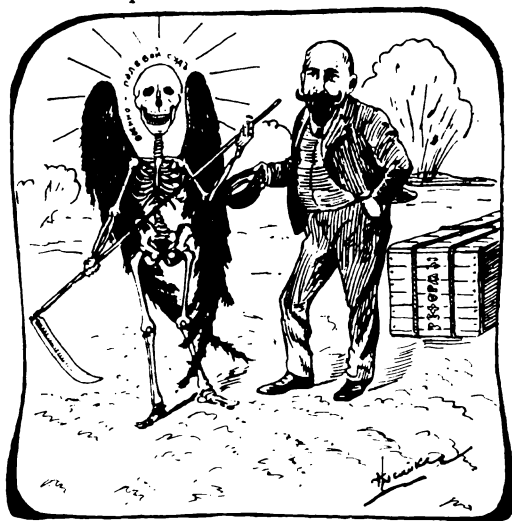


Рис. «Этот молодец даст возможность жить в стране и свободно трудиться» (1906 г.)

прогрессивных взглядов, остро чувствующему порочность политической системы самодержавия.

Художник сотрудничал и в других прогрессивных оренбургских изданиях — журналах «Саранча» и «Карчга», где было опубликовано еще около десяти рисунков.

Вопрос об авторстве всех этих рисунков был поставлен впервые в 1975 г. оренбургским искусствоведом В. А. Щуренковой³. Она же назвала и имя художника — преподавателя рисования Орен-

бургской женской гимназии Н. А. Розанова. Это предположение было основано на том, что примерно через год после поражения революции Н. А. Розанов, проживший в Оренбурге семнадцать лет, покинул город в связи с неожиданным переводом в Кокандское восьмиклассное коммерческое училище. В 1912 г. художник получил разрешение вернуться обратно, но был назначен преподавателем графических искусств в реальное училище города Уральска и в Оренбург больше не возвращался⁴. Этими аргументами исчерпывается система доказательств В. А. Щуренковой. Она не исследует в достаточной мере ни жизненный путь художника, ни его убеждения. Лишь вскользь В. А. Щуренкова отмечает, что Розанов был связан с Оренбургским обществом литературы, искусства и промышленности, которое находилось под пристальным вниманием полиции, так как ряд его членов занимались распространением нелегальной литературы (Скляревич, Кремлев, Васильева, Левановская, Лесевич, Моршанская).

Подтверждает данную атрибуцию рисунков сравнительный графологический анализ подписей под ними и рукописных документов художника, сделанный автором данной статьи. Начертание отдельных букв («н», «а», «й») в подписях под ри-

сунками (псевдоним «Нагайка») и в рукописном тексте Н. А. Розанова совпадают⁵.

Для выступления в печати с рисунками на политические темы, тем более в сатирических журналах революционно-демократического направления, нужна была не только большая смелость, но и определенные убеждения. Были ли таковые у Н. А. Розанова, как они формировались — ответы на эти вопросы, так же как и графологическая экспертиза, стилистический анализ, подтверждают высказанное выше предположение об авторстве сатирических рисунков.

Николай Александрович Розанов родился 12 января 1868 г. в городе Балахне Нижегородской губернии в семье священника. В своей автобиографии, написанной в Академии художеств, он отмечает, что рисование с малолетства было его любимым предметом. Этому способствовал прежде всего отец, который в свое время занимался живописью. Однако путь в искусство был непростым. Как сын священника, Розанов был определен в духовное училище, пребывание в котором, как он вспоминал, «действовало скорее подавляющим, чем развивающим образом»⁶. Карьера священника не привлекала Розанова, и он с 1886 г. продолжает свое образование в Оренбургском учительском институте. Систематические занятия рисованием под руководством опытных педагогов окончательно определили его судьбу. В 1889 г. Н. А. Розанов поступает в Петербургскую Академию художеств. Окончив академию и педагогические классы при ней, он получает звание классного художника. Свидетельство о присвоении звания было подписано в 1895 г. членами наблюдательного комитета В. Е. Маковским и И. Е. Репиным⁷.

Официальная биографическая справка мало что дает для характеристики личности художника, потому особый интерес представляют воспоминания о нем племянника, С. А. Павловского, изложенные в письме автору⁸. Оказывается, Н. А. Розанов после окончания духовной семинарии не сразу поступил в Оренбургский учительский институт, а учился некоторое время в Казанском земледельческом училище, откуда был исключен «за чтение книг Льва Толстого». Позднее, в возрасте 13—14 лет, С. А. Павловский много общался со своим дядей. Розанов в это время окончательно переселился в Балахну и жил в двухэтажном доме у Покровского монастыря. Там Павловский видел у него многие философские сочинения Л. Н. Толстого: «Исповедь», «Круг чтения», «Так что же нам делать?» «Не могу молчать», «Крейцера соната», «В чем моя вера». Были у него также и политические сочинения П. Кропоткина и А. Бебеля, которые хранились в укромном месте. По воспоминаниям С. А. Павловского, Н. А. Розанов, видимо, в подражание Л. Толстому, любил ходить босиком, а родственники, особенно мать С. А. Павловского, приверженка старых патриархальных

устоев, осуждали его образ жизни, «считали его безбожником, толстовцем, вольнодумцем».

Вполне вероятно, что Н. А. Розанов был исключен из земледельческого училища не столько за «чтение книг Льва Толстого», сколько за следование его философскому учению, а может быть, и за проповедь толстовства.

О прогрессивных политических взглядах Н. А. Розанова, сформировавшихся еще до революции, говорит и тот факт, что в 1918 г. он вступил в партию большевиков. Правда, через некоторое время выбыл: он был исключен, так как поставил свои личные интересы выше общественных⁹.

После Октябрьской социалистической революции Н. А. Розанов активно включился в общественную и просветительную жизнь Балахны. В 1918 г. он выполняет обязанности инспектора по внешкольному образованию Балахнинского уездного отдела народного образования, 18 ноября 1918 г. председательствует на заседании общего собрания комиссии по учреждению в Балахне студии изящных искусств, а затем избирается в состав президиума студии. В эти же годы он занимается и педагогической деятельностью, сначала (1920—1921) как запасной учитель, затем (1921—1922) как учитель Балахнинской советской школы II степени¹⁰.

По воспоминаниям С. А. Павловского, Н. А. Розанов не был одаренным педагогом, занятия вел довольно скучно, заставляя срисовывать орнаменты. Вероятно, в связи с этим вскоре он оставил педагогическую работу и занимался только творчеством.

Как живописец Н. А. Розанов тяготел к пейзажному жанру. До нашего времени дошли его живописные пейзажи, датированные 1919—1931 гг.¹¹, но внимание он уделял пейзажу и в графике, о чем свидетельствуют документы его личного дела в архиве Академии художеств и каталог первой выставки нижегородских художников. Подлинных графических работ Розанова, к сожалению, пока не обнаружено. Но обращает внимание тот факт, что целый ряд рисунков в оренбургских сатирических журналах тяготеют к пейзажному жанру: сатирические сюжеты часто изображаются на пейзажном фоне. При этом пейзаж в художественном отношении подчас выполнен более грамотно, нежели фигуры людей и животных.

Последние годы жизни художник провел в Нижнем Новгороде (умер в начале 1930-х годов).

Творческое наследие Н. А. Розанова невелико. Его живописные произведения не всегда удачны, и казалось бы, можно ограничиться лишь упоминанием его имени в большом перечне имен деятелей русского и советского искусства. Однако причастность художника к борьбе против самодержавия средствами своего искусства дает основание сохранить о нем добрую память.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В годы первой русской революции на Урале выходило восемь сатирических журналов революционно-демократического направления: «Гном», «Магнит», «Рубин» в Екатеринбурге; «Кобылка», «Саранча», «Карчга» («Ястреб»), «Чукеч» («Молот») в Оренбурге; «Уклар» («Стрелы») в Уральске. Последние три издавались на татарском языке и сыграли значительную роль в развитии прогрессивной татарской сатирической публицистики и графики. О графике уральских сатирических журналов см.: *Черепов В. А.* Графика екатеринбургских сатирических журналов в годы первой русской революции.— В кн.: Из истории художественной культуры Екатеринбурга — Свердловска. Свердловск, 1974; Революция 1905—1907 годов и изобразительное искусство. Вып. 2: Москва и Российская провинция. М., 1978.

² Центральный государственный исторический архив г. Ленинграда (ЦГИАЛ), ф. 776, оп. 21, ч. 2, д. 95, л. 2—4.

³ *Щуренкова В. А.* Графика оренбургских сатирических журналов в годы первой русской революции: Диплом. работа. Свердловск, 1975.

⁴ Там же, с. 72—73.

⁵ См. подписи под рисунками и фотокопии документов из личного дела Н. А. Розанова (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 11, ед. хр. 70, л. 16, 37, 41—42 об.).

⁶ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 11, ед. хр. 70, л. 41.

⁷ Там же, л. 52.

⁸ Серафим Александрович Павловский, художник-монументалист, член Союза художников СССР, родился в 1903 г. в Балахне, проживает в Москве. Н. А. Розанов был родным братом матери С. А. Павловского — Нины Александровны. Сведения о Н. А. Розанове были сообщены автору в личной беседе в декабре 1982 г., а затем в письме от 27 декабря 1982 г. (четыре стр. рукописного текста в архиве автора).

⁹ Это произошло в годы гражданской войны. Н. А. Розанов, как объясняет С. А. Павловский, был исключен из партии за сокрытие велосипеда, подлежащего реквизиции в связи с военным положением.

¹⁰ Государственный архив Горьковской обл. (Балахнинский филиал), ф. 9, оп. 1, д. 8, л. 1; д. 28, л. 125; оп. 2, д. 14, л. 1, 2; д. 125, л. 34, 58, 59; д. 129, л. 57, 59; д. 193, л. 9; д. 152, л. 66; д. 152-а, л. 4; д. 166, л. 2; д. 167, л. 4, 11; д. 171, л. 2.

¹¹ Одиннадцать живописных работ Н. А. Розанова — этюды и законченные пейзажи хранятся в краеведческом музее города Балахны Горьковской обл.

С. В. ЧЕРЕПОВ
Уральский научный центр АН СССР

Антиклерикальная тема в уральской графике 1905—1907 гг. и ее своеобразие

Русская духовная культура конца XIX — начала XX в. чрезвычайно противоречива. Подлинные открытия в самых различных областях художественного творчества не могли скрыть глубокого кризиса, охватившего литературу, изобразительное искусство, эстетику. Этот процесс, как известно, был вызван сложностью и противоречивостью общественного развития России.

Трудящиеся и эксплуатируемые массы, по словам В. И. Ленина, порождали идеологию демократическую и социалистическую¹, которая уже в то время влияла на общественное сознание. Громадную роль в этом процессе сыграли РСДРП и ее печатные органы «Искра», «Вперед», «Волна», «Эхо», «Пролетарий», «Правда», местные большевистские издания. Это влияние оказалось особенно сильным в период первой русской революции (1905—1907), когда в литературе, на сцене, в разных видах изобразительного искусства, печати открыто преподносились идеи, против которых вел непримиримую борьбу весь цензурно-полицейский аппарат самодержавия «ввиду вредного их направления»².

Демократическая интеллигенция, игравшая значительную роль в сфере художественной литературы, хотя и нечетко представляла себе политическую ситуацию, сложившуюся в России, не осознавала развернувшуюся борьбу как борьбу классовую³, но, выступая против самодержавия, бюрократического произвола и насилия была в союзе с пролетариатом, выражала его идеи. А эти выступления носили поистине массовый характер. Образы царя-кровопийцы, жандарма-палача, министра-клоуна, солдата, по приказу офицера стреляющего в народ, не сходили со страниц прогрессивной прессы, представляли перед зрителями в произведениях изобразительного искусства и на театральных подмостках. В этой же противостоящей народу клике находился верный слуга самодержавия — поп.

Еще накануне революции 1905—1907 гг. епископ Антоний

(Храповицкий) выступил в Исакиевском соборе в Петербурге с речью, в которой призывал верующих бороться с «крамолой». Для того чтобы отвлечь рабочих от революционной борьбы, организуются различные религиозно-нравственные общества. Тем же целям служила и полицейско-религиозная организация «Петербургское собрание русских фабрично-заводских людей», руководимая священником Петербургской пересыльной тюрьмы Георгием Гапоном. Деятельность этой организации, как известно, и привела к трагическим событиям 9 января 1905 г.⁴

С первых дней революции святейший Синод и церковные иерархии заняли непримиримую позицию по отношению к требованиям рабочих и крестьян, выступили с осуждением «крамолы», призывом к ее беспощадному искоренению. Немало служителей церкви вошло в черносотенный «Союз русского народа» и принимало непосредственное участие в организованных им погромах.

Открытое выступление церкви на стороне реакции в значительной мере подорвало ее авторитет, что неминуемо вызвало рост религиозного индифферентизма и отход от православия большей части верующих. Среди крестьянства отмечается широкое распространение сектантских учений, в интеллигентской среде — внецерковных форм религиозности. Сознанием рабочих, особенно в крупных промышленных районах, явно овладевают идеи атеизма⁵. Антиклерикализм становится почти повсеместным явлением. Передовые деятели русской культуры резкой уничтожающей критике подвергли православную церковь, которая открыто встала на реакционные позиции. В большевистской печати систематически освещались вопросы причастности православной церкви к самой оголтелой реакции, провокационной роли многих ее представителей⁶.

В художественном творчестве с особой остротой реакционная сущность церкви, ее черносотенное нутро вскрывались в революционной сатире. Сатирические жанры в этот период достигают небывалого развития и распространения⁷. Сатирические жанры литературы (памфлет, стихотворный фельетон, басня), сатирическая графика благодаря широко распространявшейся периодической печати проникли в самые отдаленные районы российской провинции.

В начале XX в., а особенно в годы первой русской революции, на Урале наблюдается небывалый подъем периодической печати, в которой так же, как и в жизни шла острая политическая борьба между большевистскими периодическими изданиями, по преимуществу нелегальными («Уфимский рабочий», «Рабочий», «Урал»), и черносотенными («Голос народа», «Голос Оренбурга», «Скворец»), существовало значительное количество газет и журналов революционно-демократического, либерального, либерально-буржуазного направлений, в которых не только всесторонне освещались текущие события, но публиковались

и художественные произведения⁸. В этом отношении значительный интерес представляют сатирические журналы, издававшиеся в Екатеринбурге («Гном») и Оренбурге («Кобылка»).

Опубликованные в них литературные и художественно-графические произведения достигали порой значительной заостренности и глубины в освещении событий. А события на Урале разворачивались не менее стремительно, чем в центральных районах России. Забастовки, митинги, демонстрации охватили все промышленные районы. На юге, в Уфимской, Оренбургской губерниях широкий размах приобрело крестьянское движение. Карательные органы правительства и здесь принимали самые решительные меры вплоть до применения оружия, как это произошло в Перми, Челябинске и Уфе в октябре 1905 г.



Рис. 1. Неизвестный художник. «Моисей XX-го века и его заповеди» (1907)

В подавлении волнений трудящихся масс, как и во всей России, активное участие принимали служители церкви, не только призывая верующих к смирению, низвергая

проклятия на головы крамольников, но поощряя и провоцируя физическую расправу. Подобные факты имели место в Перми, Екатеринбурге, Оренбурге и других городах Урала⁹.

Реакционные действия церковников поражали верующих, вызывали возмущение масс, и, естественно, образ пастыря в их сознании приобретал черты подстрекателя, душегуба, а то и омерзительного громилы. Именно таким он нередко и предстает в графике уральских сатирических журналов.

Ярким примером тому служит рисунок «Моисей XX века и его заповеди», опубликованный в восьмом номере журнала «Гном» за 1907 г. (рис. 1).

Наиболее полно смысл рисунка раскрывается в сочетании с текстом, «заповедями», выдержки из которых приведены ниже. Однако и сам по себе рисунок достаточно выразителен. Грузная, нарочито неряшливая фигура попа в темном одеянии с крестчатыми белыми обшлагами, совсем непохожая на библейского пророка, как он обычно изображается в произведениях искусства, занимает три четверти листа. Корявые руки цепко держат раскрытую книгу, на страницах которой наряду с номерами заповедей изображены символы смерти и насилия. Особое внимание художник уделяет характеристике лица: оно воплощение зла. Пьяная физиономия попа «украшена» распухшим красным носом, беззубый рот скорее рычит, нежели произносит

какие-то слова, маленькие глаза зло смотрят в сторону. Растрепанные космы волос придают образу реальный и в то же время подчеркнуто гротескный вид.

Ниже, под рисунком, излагаются христианские заповеди, интерпретированные в современном духе, т. е. в духе проповедей Антония и постановлений Синода, где значительную роль долгое время играл известный реакционный деятель мракобес Победоносцев. А суть их такова: «Помни день погромный, дабы надлежаще провести его, не делай демонстраций, не ходи с красными флагами, не читай ничего кроме «Правительственного вестника», не кричи: долой правительство, семь дней работай, как скотина, а прибыли начальству твоему». «Чти начальство свое и распоряжения его, дабы не продлились дни твои в кутузке». «Прелюбы сотвори, только не пиши прокламаций»... Вот образец современного обывателя в представлении церкви и ее проповедников. Если же обыватель отклонялся от этих норм и, не дай бог, становился «крамольником», церковь была готова расправиться с ним — у нее в этом отношении был многовековой опыт. Опыт этот как нельзя лучше символизируют петля, плеть и дубина.

На страницах столичного сатирического журнала «Спрут» в начале 1906 г. на эту же тему был опубликован рисунок, в котором «современный пастырь» представлен с этими символами палача в руках, а в большом медальоне, повешенном на груди, начертаны слова «свобода совести». Наглое выражение лица священнослужителя углубляет характеристику образа, раскрывая подлинную цену этих слов. Рисунок, выполненный талантливым художником, отличался композиционной четкостью и остротой характеристики. Не случайно он в том же году был воспроизведен во многих провинциальных журналах, широко распространялся в открытках.

Сатира как жанр комического черпает свои темы из жизни, ее образы могут быть предельно обобщенными, образами-типами (царедворец, бюрократ, мракобес), но могут быть и конкретными, изображающими непосредственных носителей зла. В сатирических жанрах литературы и искусства начала века и те и другие получают широкое распространение.

Приведенные выше рисунки являют собой пример обобщенного образа, сконцентрировавшего в себе типические черты реакционного духовенства. Но уральские сатирические журналы, обращаясь к антиклерикальной тематике, не ограничились подобной постановкой вопроса, на их страницах фигурировали чаще всего конкретные персонажи, взятые из реальной жизни.

Образ попа-изувера, доведенный до символического звучания, был создан неизвестным екатеринбургским художником для журнала «Гном» в 1906 г.¹⁰ Рисунок озаглавлен широко известным христианским изречением «Сим победиши». Это изречение ведет свое начало от времен раннего христианства и отно-

сится к кресту — символу христианской религии ¹¹. Но в рисунке вместо традиционного креста в поднятой руке священника зажата петля, которой, как раньше кресту, поклоняются реальные екатеринбургские черносотенцы. Среди поклоняющихся, несмотря на карикатурную заостренность образа, современники легко узнавали редактора черносотенной газеты «Голос народа»,



Рис. 2. Неизвестный художник (псевдоним «Пуля»). «Сим победиши» (1906)

мелкого фабриканта Козицына (рис. 2). В этом и была определенная новизна. Включение в сюжет образа Козицына, одного из организаторов «черной сотни» в Екатеринбурге, яркого реакционера, придавало этому рисунку особую остроту и злободневность.

В основе композиции рисунка лежит треугольник, который образуют голова священника и ступни ног поклоняющихся черносотенцев. Надпись, помещенная сверху, образует арку, которая еще больше подчеркивает статичность композиции, утверждая незыблемость их предмета поклонения. Фигура попа покрыта густой штриховкой и возвышается над коленопреклоненными черносотенцами как столп, идол, требующий не только поклонения, но и жертв. Поэтому далеко не таким праздным звучит вопрос, поставленный в четверостишии, напечатанном под рисунком:

Ты прямое совершенство.
Надо все-таки узнать —
Нам какое духовенство
Черным следует считать?

В сатирической графике журнала «Гном» не меньшее внимание привлекают два рисунка, посвященные двум конкретным религиозным деятелям: челябинскому священнику Д. Неаполитанову (рис. 3) и иеродьякону Пермской епархии о. Серафиму (рис. 4) ¹². Эти рисунки особенно интересны в сопоставлении. Посвященные по сути одной теме, они различаются пластическим решением, и, стало быть, отражают определенные нюансы этой темы, по-разному подходят к ней.

Отец Неаполитанов — невысокий жилистый старик с дубинкой в правой и веревочной петлей в левой руке, злобно смотрит на мир. Призывая с амвонов челябинских церквей уничтожить крамолу, он напоминает героя одного из рассказов уральского писателя начала XX в. А. Г. Туркина. Кажется, что и он,

ЧЕЛЯБИНСКЪ



Рис. 3. Неизвестный художник (псевдоним «Немо»). «Отец Неаполитанов» (1907)

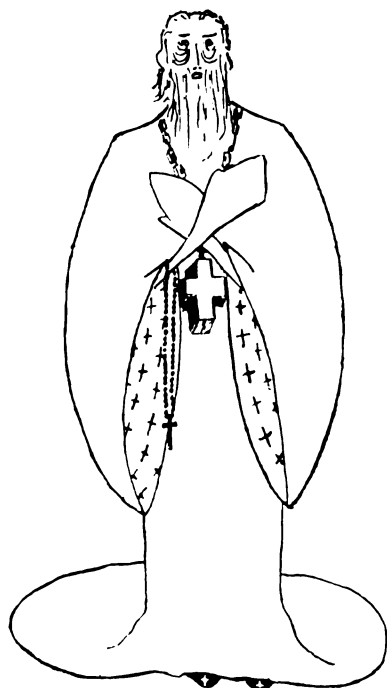


Рис. 4. Неизвестный художник. «Старец Серафим. Помощник и покровитель всех монархистов г. Перми» (1907)

«потный и разгоряченный каким-то тайным мистическим чувством», призывая паству к смирению, «путался, багровел, дико вращал глазами, временами почти кричал, вздрагивал от душившей его злобы»¹³.

В рисунке художника, выступавшего под псевдонимом «Немо», о. Неаполитанов «весь из плоти». Такому восприятию его способствуют композиционное решение и живописная манера рисунка, тщательная проработка всех деталей.

Старец Серафим, которого художник представляет как помощника и покровителя всех монархистов г. Перми, напротив, изображен очень условно. Скупая, но достаточно вырази-

тельная линия очерчивает одеяние священника. Руки, скрещенные на груди, выполнены очень условно и не нарушают цельности композиционного решения. Лицо старца хотя и трактовано более конкретно, но нарисовано скупو, немногими штрихами. Все это делает образ призрачным, бестелесным, что вполне соответствует той роли, которую играл о. Серафим в политической жизни. Не призывая открыто к погромам, но подстрекая, строя всевозможные интриги, он способствовал жестоким расправам, которые проводились в Перми солдатами и черносотенцами над мирным населением и рабочими.

Трудно сказать, кто больше приносил зла, тот, кто открыто призывал к насилию, или тот, кто, подобно о. Серафиму, тайно содействовал его совершению.

Черносотенное духовенство активно орудовало и в период предвыборной кампании во вторую Государственную думу, которая развернулась в начале 1907 г. В фальсификации выборов, в открытом давлении на избирателей были уличены и «святые отцы» — монахи Белогорского мужского монастыря Пермской губернии. Их неблаговидные деяния были изобличены в рисунке неизвестного художника, опубликованном в четвертом номере журнала «Гном» за 1907 г. (рис. 5). В данном случае мы видим образец многосюжетного рисунка, своеобразного художественного рассказа. Это было сравнительно новым, но уже широко распространенным приемом в русской сатирической графике. В уральских же журналах подобных примеров немного.

Рисунок привлекает прежде всего своим сюжетом, в основе которого лежат реальные жизненно достоверные факты — тесная связь чиновников пермской городской управы, монахов, черносотенцев различных рангов и званий (в том числе и духовного), наконец, полиции в деле фальсификации выборов, умаления их престижа. Заключительный сюжет говорит о том, что несмотря на все махинации избиратель все же проголосовал за список делегатов от левых партий, в том числе и за социал-демократов, отсеяв шайдуриных, подбельских, машаровых и им подобных¹⁴!

Что касается художественного решения, то несмотря на отсутствие высокой графической культуры (чем страдало большинство провинциальных изданий), автор обнаруживает в ряде случаев умение достаточно остро и выразительно подать сюжет.

Исторические источники свидетельствуют, что на Урале пермское духовенство отличалось особой реакционностью. Его антинародную деятельность возглавлял сам епископ пермский и соликамский Никанор¹⁵.

Жители Перми (да и других городов Урала) порой обращались в Синод или правительство с просьбами удалить или утихомирить попов-погромщиков. Но жалобы не находили ответа, ибо высшие инстанции духовной и светской власти сами были заинтересованы в «скорейшем прекращении смуты». Обер-

ЧЕРНОСОТЕННАЯ КОМПАНИЯ ВЪ ПЕРМИ



Рис. 5. Неизвестный художник. «Черносотенная компания в Перми» (1907):
 1. Шайдуров уносит из городской управы бланки. 2. Монахи Белогорского подворья
 раздают их. 3. Бланки даются даже мертвецам. 4. Ораторы туземные и иноземные
 возбуждают. 5. Подавать идут. 6. И все-таки обыватель их просеял!

прокурор Синода К. Победоносцев, долгие годы заправлявший делами русской церкви, был особенно зловещей фигурой в официальных кругах России при Александре III, а его влияние на Николая II было еще большим. Он доживал последние годы

своей жизни, и присущие ему вероломство, коварство и жестокость не знали предела.

Сатирическая пресса уделяла Победоносцеву много внимания. Практически не было ни одного прогрессивного журнала, где бы не вырисовывалась его зловещая фигура. Наиболее ши-



Рис. 6. И. Д. Шадр (Иванов) «Придворная сценка (Два доктора)» (1906)

рокую известность получили опубликованные в столичных журналах великолепные карикатуры Б. М. Кустодиева, В. Б. Берингера, скульптурная композиция «Великий инквизитор» (Победоносцев) В. Л. Симонова, репродуцированная и широко распространенная в открытках¹⁶.

Уральские периодические издания в трактовке образа Победоносцева не были оригинальны. Так, в рисунках, опубликованных в журналах «Гном», «Кобылка» и «Саранча», чаще всего использовались уже найденные карикатурные характеристики. Только в рисунке И. Д. Шадра (Иванова), тогда ученика Екатеринбургской художественной школы (журнал «Гном»), обнаруживается свое решение, новый поворот этой темы: связь самодержавия и церкви убедительно показана через образы Николая II, Победоносцева. На рисунке, названном «Придворная сценка (Два доктора)», изображены средства, которыми эти «доктора» собираются лечить революционную Россию: виселицы, нагайки, ружья¹⁷.

Рисунок И. Д. Шадра страдал некоторой многословностью и схематичностью. Однако он был настолько острым и полити-

чески недвусмысленным, что послужил поводом для репрессий как в отношении журнала, так и его редактора ¹⁸.

Примерно в то же время в газете «Новая жизнь» был опубликован стихотворный памфлет М. Свободина «Новый кабинет». Появление памфлета связано со слухами о скором роспуске кабинета министров, возглавляемого Горемыкиным. Строки из памфлета, посвященные Победоносцеву, как нельзя лучше соответствуют идее рисунка:

Мастер маленьких доносов
И карательных работ
Юбиляр Победоносцев
Сам себе портфель возьмет ¹⁹.

Смерть Победоносцева в 1907 г. вызвала новую волну сатирических памфлетов и рисунков. Один из петербургских сатирических журналов поместил своеобразную эпитафию:

Благочестивый старичок,
Он вынес бы антихриста явление,
Он вынес бы и светопреставление,
Но конституции он вынести не мог ²⁰.

Екатеринбургский журнал «Гном» в связи с этим событием поместил рисунок, занявший целый разворот ²¹. Душа смердящего старца попадает в ад, черти, которые многие годы безуспешно пытались ее заполучить, наконец, подняв мракобеса на вилы, торжественно бросают в огонь (рис. 7).

Не менее привлекательной фигурой для политической сатиры России был поп Гапон. Отношение к нему, с одной стороны, было вполне определенным — провокатор и агент тайной полиции. Однако после событий 9 января, бегства Гапона, противоречивых слухов о его насильственной смерти образ становится неоднозначным, что дает дополнительную пищу для художников и писателей, работающих в сатирическом жанре.

Среди литературных сатирических произведений определенностью политической оценки и оригинальностью сюжета отличается стихотворный памфлет М. Я. Пустынина «Сон». Пустынин описывает таинственную сцену, как Гапон, выйдя из охранного отделения, ночью посещает свою могилу.

Пришел. С улыбкою умильною
Венки рассматривает он
И на плиту глядит могильную:
«Георгий здесь лежит Гапон» ²².

В литературной сатире уральских журналов также встречаются интересные находки. Например, в журнале «Гном» была

опубликована своеобразная телеграмма: «С.-Петербург. Благодаря энергичным действиям полиции найден третий труп Гапона»²³.

В сатирической графике Урала этот образ привлекает художников лишь в первой половине 1906 г., затем интерес к



Рис. 7. Неизвестный художник. «Дождались!» (1907)

нему затухает. Тем не менее один из рисунков, созданный И. Д. Шадром и опубликованный в журнале «Гном», все же можно отметить²⁴. Художник изобразил двух уголовников (возможно, и переодетых полицейских), вооруженных дубиной и ружьем, которые охотятся за священником, ставшим теперь опасным свидетелем. Увидев на огороде чучело, они восклицают: «Ну, это-то уж без сомнения Гапон!»

Как можно убедиться даже на этом ограниченном материале, образ Гапона в ряде случаев приобретает характер трагикомический. Тем не менее он постоянно обыгрывается в политической сатире как наглядный пример связи духовенства и полиции.

Начиная с Гапона преступная связь жандармерии, полиции и духовенства раскрывается во множестве сатирических произведений. Очень убедителен в этом плане рисунок, приписываемый оренбургскому художнику Н. Розанову, в журнале «Кобылка» (№ 26) «Мы два — едино суть» (рис. 9). Здесь тема раскрывается через конкретных персонажей: изображены начальник оренбургского полицейского управления полицмейстер С. А. Дидрихс и оренбургский протоиерей черносотенец М. Ф. Руднянский.

Это, пожалуй, одно из наиболее удачных произведений сатирической графики Оренбурга. Рисунок отличается простотой

композиционного решения и ясностью мысли. Глава оренбургской епархии и жандармский начальник, оба пьяные, обнявшись, как бы позируют перед зрителем. Но объединяют их не только «дружеские узы», но и мрачный силуэт оренбургского тюремного замка, на фоне которого они изображены. Фигуры



Рис. 8. И. Д. Шадр (Иванов) «К поискам Гапона. Ну это уж без сомнения Гапон! не увернется теперь...» (1906)

читаются четко. Несомненное портретное сходство, нарочитая неуравновешенность поз, разница в возрасте, звании придают этой паре комический вид. Однако подпись под рисунком в сочетании с мрачным фоном, объединяющим этих людей, свидетельствует о той зловещей роли, которую они играли в политической жизни края.

Образ ярого монархиста Руднянского довольно часто фигурирует на страницах оренбургского журнала «Кобылка». В рисунке «Один с сошкой — семеро с ложкой» (своеобразная интерпретация известного рисунка художника С. Животовского на местном материале) Руднянский изображен в компании губернатора Я. Ф. Барабаша, татарского бая Алкина, начальницы первой женской гимназии А. В. Жанколя²⁵. По отзывам оренбургской прогрессивной прессы, все они были известны своими крайне реакционными взглядами.

Так, Руднянский жестоко расправился с учащимися духовной семинарии, которые осмелились присоединиться к широкому движению учащейся молодежи России. Волнения в духовной семинарии начались в октябре 1905 г. 19 октября учащиеся

вышли на улицу с красным флагом. В ноябре семинария была временно закрыта, начались расследования и экзекуции. Многие семинаристы были исключены. Рисунок на эту тему выполнен Н. Розановым (?) ²⁶ (рис. 10). Ворвавшись в стены семинарии, Руднянский скипетром избивает убегающих от него семинаристов. Его образ здесь доведен до гротеска: большая голова, нарисованная в фас, доминирует в рисунке. Она явно



Рис. 9. Н. А. Розанов (?) «Мы два — единосуть» (1906)

противопоставлена распластанному в порывистом движении относительно маленькому телу. Священнические одежды делают фигуру еще более нелепой.

Факт, отображенный в этом рисунке, свидетельствовал и о другом явлении: в лоне самой церкви шел активный процесс расслоения, особенно усилившийся в период революции 1905—1907 гг. Определенная часть рядового духовенства, учащих духовных семинарий, возмущенная репрессиями правительства, направленными против народа, подчас вставала на его сторону. Этот процесс также находил отражение в сатирической периодике. Прогрессивная печать нередко брала под защиту священников, подвергавшихся преследованию за свои демократические взгляды, предоставляла им свои страницы для выступлений против правительства и церковной власти ²⁷. Такие явления были сравнительно редки, и в сатирической периодике Урала эта тема обыгрывалась исключительно в литературных жанрах ²⁸.

В сатирической графике преобладающее место занимала критика реакционной роли церкви, ее конкретных представителей. Здесь мы видим несомненную последовательность в оценке реакционных взглядов и действий служителей культа. Уральские сатирические журналы, не оставляя без внимания реакционеров от религии, известных по всей России (Гапон, Иоанн



Рис. 10. Н. А. Розанов (?) «Архипасторское нравоучение «красномольным» семинарам» (1906)

Кронштадский, Победоносцев), решительно выступали против местных, доморощенных черносотенцев и громил в рясах. Это было особенной и существенной стороной уральской сатирической графики. Зло, которое приносили эти реакционеры, было более конкретным и более осязаемым, стало быть, их разоблачение и осмеяние — более действенным.

Разоблачая антинародную деятельность церковников, используя такое действенное средство, как сатира, уральские прогрессивные сатирические издания воспитывали массы, привнося в их сознание не только антиклерикальные, но в какой-то мере и антирелигиозные идеи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 107.

² Наиболее часто встречающаяся формулировка цензоров и цензурных комитетов в случаях приостановки, ареста или судебного преследования прогрессивных изданий в дореволюционной России (см. напр.: ЦГИАЛ, ф. 776, ст. 9: Сведения о издателях и редакторах журналов и репрессиях против них).

³ Советское искусство, 1935, 23 дек.

⁴ Платонов Н. Ф. Православная церковь в борьбе с революционным движением в России.— Ежегодник Музея истории религии и атеизма. М.; Л., 1960, т. 4.

⁵ См.: Емелях Л. М. Из истории антиклерикализма и атеизма русских крестьян.— Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Л., 1959, т. 3; Персиц М. М. Атеизм русского рабочего. М., 1965; Кувакин В. А. Религиозная философия в России начала XX века. М., 1980.

⁶ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 142—147; т. 17, с. 415—426; 429—438; т. 22, с. 129—132.

⁴ См.: Исаков С. 1905 год в сатире и карикатуре. Л., 1928; Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895—1907). М., 1968, кн. 1, с. 319—323; кн. 2, с. 252—256; Революция 1905—1907 годов и изобразительное искусство: Сер. альбомов/Под науч. ред. В. В. Шлеева. М., 1977—1981, вып. 1—3; Революция 1905—1907 годов и литература. М., 1979, с. 139—152.

⁸ О большевистских периодических изданиях см.: Курасов А. И. Печать уральских большевиков в период первой русской революции.— В кн.: Большевики Урала в революции 1905—1907 годов. Свердловск, 1956, с. 158—188. Об уральских сатирических журналах см.: Черепов В. А. Графика екатеринбургских сатирических журналов в годы первой русской революции.— В кн.: Из истории художественной культуры Екатеринбурга — Свердловска. Свердловск, 1974, с. 40—71.

⁹ См.: Романенко Б. П. Реакция православного духовенства Урала на революционные события 1905—1907 гг.— Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1970, т. 462, с. 129—139.

¹⁰ Гном, 1906, № 16.

¹¹ Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. М., 1960, с. 554.

¹² Гном, 1907, № 3, 5. Д. О. Неаполитанов — окружной миссионер Челябинского уезда Оренбургской губ., священник. (См.: Адрес-календарь и справочная книжка Оренбургской губернии. Оренбург, 1902); Серафим — иеродьякон Пермского епархиального управления. (См.: Адрес-календарь и памятная книжка Пермской губернии на 1905 г. Пермь, 1905, с. 20).

¹³ Цит. по: Дергачев И. А. Книги и судьбы. Свердловск, 1973, с. 122.

¹⁴ И. С. Подбельский — купец, управляющий главной конторой торгового дома «М. И. Грибушина Н-ки»; В. И. Шайдуров и И. А. Машаров — купцы, члены различных попечительских организаций. (См.: Адрес-календарь и памятная книжка Пермской губернии на 1905 г. Пермь, 1905). Подбельский, Шайдуров и Машаров были известны как реакционеры, члены правой буржуазной партии «Союз русского народа».

¹⁵ Царизм в борьбе с революцией 1905—1907 гг.: Сб. док. М., 1936, с. 224.

¹⁶ Революция 1905—1907 годов и изобразительное искусство. М., 1977, вып. 1, с. 88, 91.

¹⁷ Гном, 1906, № 14, с. 8.

¹⁸ В связи с публикацией рисунка 14-й номер журнала был подвергнут аресту, а против редактора-издателя В. С. Мутных возбуждено дело об уголовном преследовании по ст. 128, 129 (ЦИГАЛ, ф. 776, оп. 21, ч. 2, д. 234, л. 21).

¹⁹ Новая жизнь (М.), 1906, 22 июня.

²⁰ Пулемет (СПб.), 1907, № 2, с. 3.

²¹ Гном, 1907, № 8, с. 8, 9.

²² Водоворот (СПб), 1906, № 6, с. 10.

²³ Гном, 1906, № 13, с. 1.

²⁴ Гном, 1906, № 12, с. 3.

²⁵ Кобылка, 1906, № 29—30, с. 6.

²⁶ Кобылка, 1906, № 1.

²⁷ Наш край, 1906, 2 марта; Рубин, 1906, № 1, с. 8; Гном, 1907, № 5, с. 2.

²⁸ См.: Рубин, 1906, № 1, с. 7; Гном, 1907, № 5, с. 2.

А. Е. ВОЛКОВ
Уральский университет

По ленинскому декрету

По инициативе В. И. Ленина и при его участии Наркомпрос приступил в 1918 г. к осуществлению декрета Совнаркома «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке памятников Российской социалистической революции». Это был бессмертный ленинский план «монументальной пропаганды», принятый «в ознаменование великого переворота, преобразовавшего Россию»¹ и наметивший широкие перспективы развития искусства Советского государства. В освобожденной от капиталистического гнета стране развернулась небывалая в истории мировой культуры деятельность по созданию памятников великим революционерам, выдающимся деятелям общественной мысли, науки, литературы и искусства.

Работа над реализацией плана «монументальной пропаганды» проходила особенно интенсивно во второй половине сентября и в октябре 1918 г. В торжественной обстановке на массовом митинге перед Зимним дворцом 22 сентября 1918 г. был открыт памятник А. Н. Радищеву работы Л. В. Шервуда — первый советский памятник. Уже в первую годовщину Октябрьской революции в Москве и Петрограде было установлено несколько скульптурных монументов, открыты мемориальные доски, созданы красочные живописные панно, триумфальные арки,obelisks, башни, выполнены и укреплены на видных местах революционные надписи. Это не означало, однако, что основополагающие идеи ленинского плана окрылили художников только этих городов. Монументальная пропаганда энергично развернулась и на Урале. Но предусмотренные планом монументальной пропаганды меры по увековечению средствами искусства идей социалистической революции начали претворяться на Урале только после изгнания белогвардейцев и интервентов. По-революционному страстно, активно социалистические преобразования развернулись тогда в Екатеринбурге. И это несмотря на то, что «на пути культурных преобразований стояли голод и разруха, усугублявшиеся на Урале последствиями колчаковской оккупации»². В этих условиях оживление художественной жизни в городе стало возможным благодаря ее нерасторжимой связи с жизнью народа, а также огромной тяге трудящихся к

искусству. Новые явления со всей силой проявились во время празднования второй годовщины Октябрьской революции.

Партийные и советские органы Екатеринбурга придавали революционным праздникам исключительное значение, и, претворяя в жизнь идеи ленинского декрета, они сделали все, чтобы славные даты стали ликующей демонстрацией торжества победившей революции. Иначе и не могло быть! Ведь для уральцев, которые вместе с армейскими частями только что разгромили озверевших колчаковцев, годовщина Октябрьской революции являлась не просто событием, но великим праздником. Подготовка к празднованию Октябрьской годовщины имела большое значение в идейном сближении рабочих и широких кругов творческой интеллигенции. Впервые перед художниками Екатеринбурга были поставлены задачи небывалого по масштабам праздничного оформления города. Откликаясь на призыв партии, художники, среди которых были и уже довольно известные, например, Л. В. Туржанский, со всей ответственностью приступили к выполнению первого заказа Советской власти³.

Художественное оформление города к октябрьским торжествам осуществлялось по специально разработанному и утвержденному городской партийной организацией плану, явившемуся практически воплощением ленинских идей о монументальной пропаганде, предполагавшей в первую очередь обращение к широким массам трудящихся с утверждением средствами искусства «наиболее длительных коренных принципов» нашего мировоззрения⁴.

Усилиями многих художников, архитекторов, маляров, плотников и других энтузиастов в короткий срок были созданы живописные панно, построены триумфальные арки, пирамиды. Главную улицу города украшала большая деревянная пирамида. Ее строгий контур завершала красная пятиконечная звезда, а на поверхности граней располагались барельефы на тему труда, с портретными изображениями Маркса и Ленина. Авторами этих барельефов были С. И. Голубев, В. Е. Ваулина и Ф. Г. Самарин⁵. Яркие плакаты, портреты вождей, лозунги и транспаранты украшали наиболее заметные здания и сооружения. «По тем суровым и тяжелым временам, когда не хватало не только деловой древесины, но и самых обыкновенных дров, праздничное убранство города, впервые отмечавшего великую годовщину, было, пожалуй, даже внушительным», — вспоминает уральский художник Н. Сазонов⁶. Высокую оценку праздничного наряда города отражали и материалы периодической печати⁷. Арки и пирамиды являлись и своеобразными обрамлениями для живописных панно и скульптурных рельефов. Иногда живописное панно выполнялось для отдельной улицы, носящей имя народного героя, или посвящалось людям определенной профессии, отличившимся в революционной борьбе.

Как уже говорилось, в оформлении первого советского праздника в Екатеринбурге активно участвовал Л. В. Туржанский. Он стал автором многих плакатов и наиболее крупных живописных панно. В частности, им были выполнены большое горизонтальное панно, перекинутое через улицу Розы Люксембург, на военную тему, и панно, посвященное Степану Разину⁸ (на одноименной улице). Панно, изображавшее Степана Разина во главе боевого похода, отмечено в печати как оригинальное и в высшей степени отвечающее своему назначению⁹ как по замыслу, так и по художественному исполнению.

Авторами живописных панно стали и другие художники. В центре каменной стены городской плотины было укреплено панно, изображавшее разгром белогвардейских генералов, написанное Н. Сазоновым. Художник Л. Саянский выполнил панно «Разгром белогвардейцев» для арки на привокзальной площади. Крупное панно с изображением заводского пейзажа было написано Л. А. Елтышевым и украшало арку, находившуюся на самой высокой точке города. Известны и другие живописные панно¹⁰.

Боевым помощником партии в осуществлении ленинского декрета выступала периодическая печать. Одной из наиболее популярных и читаемых была газета «Уральский рабочий». Она чутко реагировала на все, сделанное в этом направлении. Например, 11 ноября в статье «На улицах и площадях» отмечались интересные факты: «На витринах, окнах и стенах домов в большом количестве расклеены плакаты и портреты. Призывные лозунги плакатов, зовущие к победному завершению начавшейся великой борьбы, воззвания, предлагающие рабочим записываться в коммунистическую партию,— все читается и оживленно комментируется... это немного, что бросается в глаза, а таких уголков в городе сотни»¹¹. Оценивая все сделанное художниками к годовщине Октября, газета писала: «Октябрьская революция, раскрепостив народ, раскрепостила и искусство. Больше, она вывела его на всенародное зрелище. Это невиданное еще городу зрелище, с которым никогда не сравнятся бывшие официальные буржуазные и царские праздники»¹². Материалы, освещающие празднование на Урале годовщины Октябрьской революции, появлялись регулярно чуть ли не до конца 1919 г.

Еще больший размах чувствуется в работе художников по оформлению Первомайских празднеств 1920 г. В городе на стенах домов было размещено много призывных лозунгов, живописных панно. Украшение улиц и площадей выполнялось с подлинной изобретательностью: то тут, то там высились сложные конструкции, призванные языком символов раскрыть величественную мощь и красоту свободного человека и освобожденного труда. В живописных панно художники делали первые попытки рассказать о настоящих хозяевах земли — рабочих и кре-

стях. Нередко эти образы страдали схематичностью, надуманной аллегоричностью, но мастера живописи искренне стремились к художественному осмыслению свершающихся в стране перемен.

По примеру Екатеринбурга и в других городах губернии возводились триумфальные арки, пирамиды, башни, обелиски; на стенах зданий или специальных устройствах укреплялись красочные панно. Например, в Камышлове была поставлена на площади арка с живописными портретами вождей пролетариата.

Оживление работы по установке монументальных памятников в 1920 г. происходит благодаря творческой деятельности известного скульптора С. Д. Эрзы, который с огромным воодушевлением принялся за создание новых монументов для Екатеринбурга. Самозабвенный труд ваятеля был отмечен в печати. 18 апреля газета «Уральский рабочий» писала, что в большой мастерской скульптора кипит напряженная работа по изготовлению памятников и барельефов к 1 Мая¹³. При создании памятников Эрзе помогали В. Е. Ваулина, С. И. Голубев, И. А. Камбаров, Ф. Г. Самарин и А. Н. Шапочкин. Этот небольшой творческий коллектив под руководством Эрзы и по его проектам выполнил три памятника: «Парижским коммунарам», «Труд» и «Уральским коммунарам».

Памятник «Парижским коммунарам» отличался ясностью и лаконичностью художественного решения. Он представлял собою гармоничный по пропорциям обелиск, установленный на кубическом основании, с барельефами по сторонам. Выразительность памятника определялась и барельефной фигурой коммунара, которую выполнил скульптор Камбаров¹⁴, и барельефами, представляющими копии с деталей памятника «Парижским коммунарам» на кладбище Пер-Лашез: «Онемели от ужаса», «На баррикадах», «Под защитой Оружия»¹⁵, исполненными Ваулиной, Самариным и Голубевым.

Создание монумента «Труд» (другое название — «Великий кузнец мира») было связано с напряженными творческими поисками наиболее выразительной пластичной формы, способной воплотить новый смысл труда. Замысел и модель памятника разработаны Эрзей. Фигура вылеплена скульптором Шапочкиным. Памятник представляет собой мощную фигуру кузнеца, величественно возвышавшегося на высоком трехступенчатом постаменте, с опущенным вниз молотом. У ног рабочего — зубчатое колесо. На постаменте барельефы, представляющие копии произведений бельгийского скульптора Менье. Копии исполняли Ваулина, Самарин и Голубев¹⁶. «Могучая статуя с мощными мускулами, лицом упрямой воли, напряженной мысли — фигура рабочего. Это памятник Труд, которым 1 Мая обогатился наш город на площади у Дома союзов»¹⁷, — писала газета «Уральский рабочий». Рождение подобного памятника от-

вечало стремлению простых людей осуществить заветную мечту о свободе, об освобождении труда от власти капитала. Но это был и гимн настоящему.

По широте замысла и смелости художественного решения интерес представлял и памятник «Уральским коммунарам», спроектированный и установленный Эрзей. Памятник располагался на площади Уральских коммунаров и должен был символизировать Свободу. Центральное место в монументе занимали изображения земного шара и обнаженной женской фигуры со знаменем в руках, обращенной к находящимся на площади братским могилам. В специальной литературе можно встретить противоречивые оценки художественных достоинств памятника. Это объяснялось спорным в своей основе пластическим воплощением идеи. Если в целом оформление площади и можно было назвать оригинальным, то в оценке самой скульптуры вслед за Б. В. Павловским нельзя не отметить черты надуманности и недостаточную идейную глубину¹⁸. Ввиду «неуместности»¹⁹ нахождения обнаженной женской фигуры вблизи братских могил памятник был снят.

Более удачным оказался памятник Свободе, выполненный Эрзей из уральского мрамора. Вполне вероятно, что статуя была готова еще до 1 мая 1920 г.²⁰ В отличие от предыдущего памятника Свободе отличала подлинная монументальность и революционная одухотворенность образа свободного человека. «На постаменте... гордо возвышался обнаженный гигант. Мощное тело было передано обобщенными, крупными планами. Сдержанность движения выражала внутреннюю силу и сохраняла цельность мраморного блока, выразительность силуэта»²¹. С восхищением вспоминал о памятнике художник Н. С. Сазонов, отмечая огромную силу художественного воздействия статуи Эрзи: «Неисчерпаемой энергией и несокрушимой мощью веяло от нее; спокойно и уверенно человек-титан с гордым лицом смотрел вдаль, на пути новой, небывалой жизни. Это было большое произведение искусства»²².

Очень короткий период пребывания Эрзи на Урале был до отказа заполнен творческими дерзаниями, о чем свидетельствует большое количество памятников, вышедших из его мастерской. Интересно обращение художника к образу К. Маркса. Бюст К. Маркса был изваян из мрамора и установлен на площади Народной мести. В этом памятнике Эрзя раскрывает не столько конкретный индивидуальный облик вождя мирового пролетариата, сколько создает его романтизированный образ.

Отмечая огромную работу Эрзи, нельзя забывать вклад в дело монументальной пропаганды и других мастеров. Уже говорилось об участии в работах по созданию скульптур для города И. А. Камбарова, А. Н. Шапочкина, В. Е. Ваулиной, С. И. Голубева, Ф. Г. Самарина. Некоторые из них еще выступят с новыми произведениями. А в день Первомая в 1920 г. на

городской плотине были открыты для всеобщего обозрения фигуры юного плотника и юного землекопа, своеобразно развивающие тему труда, представленную в монументе «Великий кузнец мира». Фигуры эти, выполненные Самариным, установили на мраморных постаментах, где до революции находились бронзовые бюсты Петра I и Екатерины I²³. Очевидно, фигуры простояли недолго, так как П. П. Бажов в своей автобиографической повести «Дальнее — близкое» пишет о группах людей у станков, которые поставлены на те же постаменты «неумелой рукой»²⁴.

К празднованию в Екатеринбурге третьей годовщины Октябрьской революции скульпторами И. А. Камбаровым, В. Е. Ваулиной и А. Н. Шапочкиным было выполнено и «открыто семь мемориальных досок, посвященных К. Марксу, Ф. Энгельсу, Р. Люксембург, К. Либкнехту, Я. Свердлову, Л. Вайнеру, Н. Толмачеву»²⁵. Открытие мемориальных досок свидетельствовало о широте применения агитационно-массовых форм искусства. Мемориальные доски, выполненные в Екатеринбурге, не отличаются большим разнообразием художественных решений. Они интересны простотой и ясной реалистической трактовкой портретных изображений. С самого начала предназначенные для улиц рабочего города, они своими хорошо читающимися с расстояния краткими, эмоциональными надписями сближались с мобилизующими на борьбу политическими плакатами, «будили в трудящихся революционное сознание, способствуя укреплению среди них воли к победе»²⁶.

Мемориальные доски Я. Свердлову, Н. Толмачеву, К. Либкнехту выполнены Камбаровым. Художник с особым вниманием отнесся к передаче в портретных изображениях неповторимых черт лица, нашел для каждого характерные жесты. Наиболее завершенной является мемориальная доска, посвященная К. Либкнехту, демократичен образ комиссара Красной Армии, екатеринбуржца Н. Г. Толмачева. К сожалению, не была исполнена в материале мемориальная доска, посвященная Я. Свердлову²⁷, но судя по пяти ее гипсовым вариантам, находившимся в художественной модельной мастерской Екатеринбургa²⁸, художник работал над ней особенно упорно.

Горельефное изображение головы К. Маркса на мемориальной доске А. Н. Шапочкина установлено в специальной нише. Портрет К. Маркса решен в романтическом ключе, этому способствует и эффект дополнительных пространственных планов, достигнутый художником, и стихотворный текст, за основу которого было взято четверостишие Вл. Кириллова, написанное в 1918 г.²⁹

Три мемориальные доски, посвященные Ф. Энгельсу, Р. Люксембург и Л. Вайнеру, выполнила скульптор В. Е. Ваулина. Их композиционное решение и характер лепки менее совершенны и отличаются статичностью, хотя и очевидно стремление автора

разнообразить художественные приемы. Так, голова Ф. Энгельса взята в трехчетвертном повороте, выполнена в горельефе и заключена в нишу с полукруглым верхом. В таком же повороте изображается Л. Вайнер, но здесь портретное изображение выполнено в невысоком рельефе и обрамлено слабо профилированной овальной рамой. В мемориальной доске Р. Люксембург ее портрет, выполненный в невысоком рельефе, дан почти в профиль, без рамок, крупно.

План празднования 3-й годовщины Октябрьской революции предусматривал создание и сюжетных скульптурных рельефов, которые также предполагалось отлить в чугуне. Известны их названия: «Октябрь — осень для буржуа», «Вся власть — Советам» и др.³⁰ Воплощение подобных тем, идей могло решаться разными путями, включая аллегорию или художественно осмысленную детальную разработку конкретного исторического факта, но работа над этой группой рельефов не была доведена до конца.

Дошедшие до наших дней бронзовые бюсты писателей В. Г. Белинского, Д. Н. Мамина-Сибиряка, Ф. М. Решетникова, созданные еще до революции, были открыты также 7 ноября 1920 г.³¹ Они и сейчас украшают здание областной детской библиотеки им. Д. Н. Мамина-Сибиряка (в то время в здании размещалась областная библиотека имени В. Г. Белинского). С установкой этих скульптурных бюстов фасад библиотеки обрел зримые приметы времени. Однако, правдивые по психологической разработке образов, бюсты не смогли гармонично слиться с архитектурой фасада. Это в первую очередь относится к бюсту В. Г. Белинского. Конструктивную логику его установки нарушает хрупкая балюстрада, над которой бюст помещен. Другим крупным просчетом является несоответствие пластических свойств скульптур архитектуре здания.

Открытие памятников, мемориальных досок и т. д. в Екатеринбурге проходил в полном соответствии с ленинскими указаниями. Еще зимой 1918/19 г., только приступая к разработке своего плана, В. И. Ленин в беседе с А. В. Луначарским подчеркивал: «Особенное внимание надо обратить на открытие таких памятников. Тут и мы сами, и другие товарищи, может быть, и крупные специалисты могут быть привлечены для произнесения речей. Пусть каждое такое открытие будет актом пропаганды и маленьким праздником, а потом по случаю юбилейных дат можно повторять напоминание о данном великом человеке, всегда, конечно, отчетливо связывая его с нашей революцией и ее задачами»³². Торжественно, при участии больших масс народа открывали первого мая 1920 г. монументы Эрьзи, 7 ноября 1920 г. — мемориальные доски и бюсты В. Белинского, Ф. Решетникова, Д. Мамина-Сибиряка: «Открытие их превратилось в народное торжество: демонстрации трудящихся в сопровождении оркестров шли к местам установления

досок, проходили митинги, на которых выступали руководители партийных организаций области. Какое это имело огромное политическое воспитательное значение!»³³.

Торжественное проведение первых революционных праздников на Урале с участием в них большинства населения, открытие новых советских памятников в Екатеринбурге могло осуществиться и осуществлялось только благодаря деятельности большевистской партии, благодаря небывалой тяге народа к искусству и самодеятельному творчеству. Это первый и главный результат в осуществлении декрета о монументальной пропаганде в первые годы Советской власти в Екатеринбурге. Созданные в эти годы в Екатеринбурге, так же как и в Москве, Петрограде и других городах, памятники являлись первенцами нового советского искусства. Эти произведения, порой несовершенные, отличало одно: пафос утверждения и прославления победы народа в революции.

Первые произведения художников для города были выполнены в кратчайшие сроки. Тем не менее мастера проявляли завидную широту образного мышления и создавали работы, отмеченные стремлением к обобщенности формы, смелым композиционным решениям. Сквозь аллегоризм и символику в них ярко проявились романтические представления времени революционных преобразований. Все они прошли суровую проверку жизнью. Некоторые, созданные из непрочных материалов, скоро исчезли, разрушились. Другие живут и поныне. Время отсекло случайное.

Есть и печальные уроки: в Екатеринбурге погибли все памятники, созданные Эрзеей, в том числе изваянные из долговечных материалов. «Мы не сумели сохранить, хотя бы для музеев, эти произведения, овеянные символикой и пафосом первых революционных огненных лет»³⁴. Причин этому много. Тут и разруха, и культурная отсталость³⁵, и недалекость некоторых ответственных работников. Но всем этим памятникам выпала счастливая доля — «сыграть живую роль в живой действительности»³⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. И. Ленин и изобразительное искусство: Документы. Письма. Воспоминания/Авт.-сост. и авт. вступ. ст. и комм. В. В. Шлеев. М., 1977, с. 256.

² Очерки истории Свердловска (1723—1973). Свердловск, 1973, с. 330.

³ Сазонов Н. С. Записки уральского художника. Л., 1966, с. 55.

⁴ Толстой В. П. Монументальное искусство СССР. М., 1977, с. 16.

⁵ Уральский рабочий, 1919, 15 нояб.

⁶ Сазонов Н. С. Записки уральского художника, с. 55.

⁷ Уральский рабочий, 1919, 11 нояб.

⁸ Сазонов Н. С. Записки уральского художника, с. 57.

⁹ Уральский рабочий, 1919, 12 нояб.

¹⁰ Сазонов Н. С. Записки уральского художника, с. 55—57.

- ¹¹ Уральский рабочий, 1919, 11 нояб.
¹² Уральский рабочий, 1919, 12 нояб.
¹³ Уральский рабочий, 1920, 18 апр.
¹⁴ Сазонов Н. С. Записки уральского художника, с. 59.
¹⁵ Уральский рабочий, 1920, 18 апр.
¹⁶ Там же.
¹⁷ Там же.
¹⁸ Павловский Б. В. Художники Свердловска. Л., 1960, с. 11.
¹⁹ Бажов П. П. Дальнее — близкое. Свердловск, 1949, с. 187.
²⁰ Сазонов Н. С. Записки уральского художника, с. 58.
²¹ Павловский Б. В. Художники Свердловска, с. 11.
²² Сазонов Н. С. Записки уральского художника, с. 58.
²³ Там же, с. 59.
²⁴ Бажов П. П. Дальнее — близкое, с. 187.
²⁵ Павловский Б. В. Художники Свердловска, с. 12.
²⁶ Уральский рабочий, 1920, 10 нояб.
²⁷ Павловский Б. В. Художники Свердловска, с. 12.
²⁸ ГАСО, ф. Р-17, оп. 1, д. 2.
²⁹ Воспроизведено в кн.: Неверов Л., Владимирский Д. Исторические памятники города Свердловска и Свердловской области. Свердловск, 1962, с. 49.
³⁰ ГАСО, ф. Р-17, оп. 1, д. 2.
³¹ Павловский Б. В. Художники Свердловска, с. 12.
³² В. И. Ленин и изобразительное искусство, с. 320.
³³ Уральский рабочий, 1968, 16 апр.
³⁴ Там же.
³⁵ Очерки истории Свердловска (1723—1973), с. 330.
³⁶ В. И. Ленин и изобразительное искусство, с. 264.

Б. В. ПАВЛОВСКИЙ, С. П. ЯРКОВ
Уральский университет

Из истории изобразительного искусства Среднего Урала (1930–1960-е гг.)

Советское изобразительное искусство — одно из значительных завоеваний социалистической художественной культуры. Партия всегда уделяла огромное внимание его развитию, направляя творчество мастеров по пути социалистического реализма, учила сверять свои творческие планы с задачами социалистического строительства, утверждая ленинские принципы искусства — его партийность, народность, идейность.

Одним из событий, ставшим крупной вехой в развитии искусства, было постановление ЦК ВКП(б) 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций»¹.

Обновление организационных форм в творческом процессе, устранение раздробленности художественных организаций способствовало утверждению реалистического направления в искусстве, повышению политической активности художников. С этого времени ведет свою родословную Союз художников СССР, которому в 1982 г. исполнилось 50 лет. В Москве и Ленинграде союзы были организованы сразу после выхода постановления, в других краях и областях их открытие прошло позднее, сказывались местные особенности. На Урале Союз возник в том же 1932 г.

Урал всегда был одним из центров внимания русских художников, здесь еще в предреволюционные годы сложились свои традиции в искусстве. В частности, благодаря существованию в Екатеринбурге художественно-промышленной школы, здесь работала большая группа художников — выпускники и педагоги ее. Они и составили основное ядро Уральского филиала АХРР, возникшего в Свердловске в 1925 г. Однако едва ли правомерно считать созданный на Среднем Урале Союз художников только свердловским, правильнее говорить об Уральском союзе художников. В начале 1930-х годов по административному делению всю зону Урала объединяла Уральская область с центром в Свердловске, и лишь после разукрупнения в середине 1930-х годов из нее выделились Свердловская, Пермская, Челябинская и Омская области. Вот почему в таких областных центрах Ура-

ла, как Пермь и Челябинск, самостоятельные союзы художников организуются лишь в конце 1930-х годов (в Перми — 1938 г., в Челябинске — 1939).

Деятельность новой организации — Союза художников — началась с активного похода в жизнь. То, что когда-то определяли для себя как центральную задачу — изобразить «сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда» — стало законом жизни для художников Урала. Обновление организационных форм творческого процесса проявилось в частности в формировании творческих бригад мастеров изобразительного искусства, начало которым было положено именно в 1930-е годы. Помимо огромной работы по отбору материала для будущих картин о новостройках и их людях, творческие бригады принимали самое активное участие в оформлении клубов, народных празднеств и т. д. В годы первых пятилеток большое количество творческих бригад работало и на Урале, представлявшем собой как бы единую строительную площадку.

Первая бригада московских художников во главе с Е. Львовым приехала на Урал еще в 1929 г. В Свердловском обкоме партии был разработан ее маршрут: Пермь, Кизел, Нижний Тагил, Свердловск, Челябинск, Магнитогорск. Летом 1931 г. из Москвы на Урал приехала бригада из 14 человек. Результаты этой поездки были показаны в Свердловске на выставке «Большой Урал» (1931). В 1932 г. на Урал и Кузбасс из Москвы, Ленинграда и других городов приехало уже 50 художников. В это время на Урале работал Б. Иогансон, собирая материал для своей картины «На старом уральском заводе». С. Герасимов на Урале написал «Вечер на Чусовой». Урал дал тему Г. Шегалю — «Расстрел железнодорожников в Кизеле». На Урале работали Ф. Модоров, Б. Яковлев, П. Котов, В. Крайнев, Н. Ромадин, Ю. Пименов, Е. Ряжский, П. Родимов, Д. Штеренберг, Я. Титов, В. Финогенов и многие другие советские мастера. Все стройки пятилеток от таких масштабных как Уралмаш, Челябинский тракторный, Березниковский химкомбинат и до предприятий местного значения (картины П. Покаржевского «Медеплавильный завод Карабаш», «Кузница в селе Тургой») были в центре внимания художников. Для многих из них такие поездки затягивались надолго — настолько был ярок, увлекателен жизненный материал. Так, Н. Аввакумов, приехав в Магнитогорск в 1930 г. на два месяца, прожил полтора года, работая секретарем комсомольской организации управления строительством. Его серии «Магнитострой» и «Магнитогорская сюита» стали поистине страницами летописи и не потеряли своего значения сегодня. Серию графических работ «Магнитогорск строится» создал Б. Пророков.

Рядом с мастерами Москвы и Ленинграда активно включались в работу и местные художники. В 1934 г. бригада сверд-

ловских художников в составе И. Слюсарева, А. Давыдова, Т. Партиной, Н. Сазонова работала на Верх-Исетском заводе, где организовала выставку своих работ. Другая бригада (Н. Сазонов, А. Утин, С. Дерябин) работала в колхозах Каракулинской МТС, художники собрали большой этюдный материал, помогли оформить местный клуб. Весной 1935 г. живописцы Ф. Шмелев и Н. Сазонов побывали в Ирбитском районе, где помимо этюдов проделали и значительную оформительскую работу. Немало местных художников надолго определили тогда свою тему. Ярким примером служит творчество старожила Магнитогорска Г. Соловьева: его графический лист «Первый палаточный город», созданный в 1929 г., послужил началом большой серии, в которой буквально день за днем художник фиксировал многие важнейшие этапы строительства Магнитогорского комбината.

В Свердловске в 1930-е годы уже сложился прочный коллектив живописцев, заметно стало их стремление к разработке исторической и бытовой картины. Среди уральских художников особое место занимает творчество Г. Мелентьева. Ученик Н. Фешина, Мелентьев всегда имел тягу к историческим сюжетам. В тридцатые годы определился круг тем, прежде всего — революционная борьба уральских рабочих и гражданская война («Мотовилихинское восстание 1905 года», «Переход Красной Армии через Урал»). Особое место в его творчестве занял образ Я. М. Свердлова («Обучение дружинников стрельбе под руководством Свердлова»). Мелентьев горячо откликнулся и на темы современности («Бригада у мощного пресса УЗТМ»), немало сделал он и в жанре портрета («Портрет шахтера», «Хоккеистка», «Портрет работницы Овсянниковой»). «Портрет Николаева, участника декабрьского восстания 1905 года в Мотовилихе» — одна из бесспорных удач живописца. Активно начало работу и молодое поколение художников — выпускников Уральского художественного техникума: Т. Партина, автор портретов колхозников и молодых строителей; В. Зинов, написавший картины из жизни новой деревни («Возвращение с поля», «Стадо»).

Продолжает успешно работать ведущий мастер пейзажа И. Слюсарев. Его тема — уральская природа — определилась давно, но в пейзажах 1930-х годов появились новые нотки. Художник не просто воспроизводит состояние пейзажного мотива, а стремится к более обобщенному образу уральской природы, например, в пейзажах-картинах «Катав-Ивановский завод», «На Тагане», «Река Ай», «Перед грозой». Слюсарев оказал большое влияние на многих пейзажистов, став по существу главой школы уральского пейзажа (Н. Сазонов, А. Узких, А. Михеев, В. Бояринцев), среди молодых выделялось творчество О. Бернгарда.

Скульптура Свердловска 1930-х годов развивалась на прочной основе, заложенной мастерами, работающими еще в 1920-е

годы: С. Эрзей, П. Шарлаимовым, С. Шаховским, В. Ляминам, Н. Тремблером, И. Камбаровым. Последний, связав свою судьбу с Уралом еще в 1918 г., продолжал активную творческую работу по созданию монументально-декоративной скульптуры в 1930-е годы. Рядом с Камбаровым трудилась группа молодых скульпторов, многие из которых являлись его учениками: А. Анисимов, В. Буланкин, М. Заскалько, К. Комарова, Г. Рудницкая, Г. Темникова. Отряд молодых художников Свердловска, окончивших Уральский художественный техникум, пополнили выпускники ВХУТЕМАСа, ВХУТЕИНа и других художественных вузов столицы (скульптор В. Зайцев, живописцы А. Жуков и Ф. Шмелев, графики Н. Голубчиков и Ю. Иванов). Они активно заявили о себе в 1930-е годы, а в последующие десятилетия во многом определяли творческое лицо свердловской организации Союза. Многие из них помимо творческой работы преподавали в Свердловском художественном училище. Ф. Шмелев отдал педагогической работе около двадцати лет, воспитав плеяду уральских живописцев. Он сыграл немалую роль в создании и развитии свердловского Союза и художественного фонда.

Во второй половине 1930-х годов в Свердловске определилось ядро талантливых художников театра: В. Людмилин, А. Кузьмин, И. Вахонин. Активизировали работу и графики, особенно заметным стал газетный и журнальный рисунок, над которым работали Н. Аввакумов, Г. Ляхин, В. Фомичев, М. Гайдамович, Ю. Иванов.

Активная творческая работа бригад из столичного Союза и местных уральских художников нашла свое отражение в больших тематических выставках. В 1935 г. в Свердловске состоялась выставка «Урало-Кузбасс в живописи». От Свердловска на ней показали работы А. Кикин, Г. Мелентьев, И. Слюсарев, Т. Партина. В смысле художественного мастерства выставка была неровной: рядом с законченными, яркими произведениями «Сговор у кулака» Б. Иогансона, «Прифронтовой ревком» Н. Ромадина, «Челябинский этапно-пересыльный пункт в Сибирь» А. Любимова встречались работы недостаточно высокого профессионального уровня.

Выставка «Урало-Кузбасс в живописи» стала прелюдией ко Всесоюзной выставке «Индустрия социализма» (1939), подводящей итоги первого этапа жизни новой формы организации художников.

* * *

Великая Отечественная война не только раскрыла суть противоборствующих систем, она показала, на что способны люди страны Советов, защищающие свои завоевания. Таких масштабов самопожертвования, стойкости, которые проявляли советские люди в годы борьбы с фашизмом, история не знала. Глубину гуманизма, чувство долга, огромную человечность способно

понять и раскрыть только искусство, которое стало в годы войны могучим аккумулятором жизненной силы и энергии.

Урал — «опорный край державы» сыграл важную роль в борьбе с фашизмом. Могучие гиганты индустрии, рождавшиеся на глазах художников и многократно запечатленные ими в произведениях 1930-х годов, стали форпостами изготовления оружия. Сотни эвакуированных на Урал предприятий начали работать на оборону. Но Урал поставлял не только военную технику — на многих фронтах Великой Отечественной войны воевали уральцы. Весной 1943 г. был сформирован Уральский добровольческий танковый корпус. Война определяла и деятельность художников, усилила требовательность к организационной работе, повысила идейно-творческую ответственность как всего Союза свердловских художников, так и каждого мастера. В действующей армии находились члены Союза свердловчане Ю. Иванов, А. Минеев, И. Салов, Е. Федулов, Б. Рябов, А. Вязников, а также В. Барышев из Тюмени, С. Белоносов и Н. Желтов из Челябинска. На фронт ушли, прервав учебу, сотни студентов художественных училищ Свердловска и Перми. Оставшиеся в тылу художники своим творчеством помогали ковать победу над врагом. Хотя к сорок первому году во всех областных городах Урала уже были образованы самостоятельные творческие союзы, в годы войны все они действовали как единая монолитная организация. Снова, как и в начале 1930-х годов, их объединяла и цементировала главная задача времени, поставленная партией — «Все для фронта, все для Победы!». Активность местных творческих организаций заметно усилилась с приездом в города Урала значительного числа мастеров Москвы, Ленинграда, Киева и других городов: Б. Иогансона, А. Грица, Ю. Бершадского, З. Виленского, В. Мешкова, В. Львова, В. Орешникова, Я. Ромаса, П. Васильева, М. Черемных и др. Во всех городах Урала был налажен выпуск плакатов, агитвитрин. Так, в Свердловске первый номер агитвитрины «В бой за Родину» с плакатами А. Вязникова, карикатурами Г. Ляхина и стихами К. Мурзиди вышел 27 июня 1941 г., а к декабрю агитвитрины уже выпускались тиражом 240 экземпляров и распространялись по предприятиям области. Сотни экземпляров агитискусства были созданы в Перми, Челябинске, Нижнем Тагиле и других городах.

Трудовой пафос, самоотверженность рабочих края запечатлены во многих произведениях живописи, графики, скульптуры. А. Бубновым в Нижнем Тагиле написана картина «Передача колонны танков Уральскому добровольческому корпусу». Этой же теме посвящены полотна свердловчан Г. Мелентьева («Новогодний рапорт уральцев»), Н. Голубчикова («Наступление начинается здесь»), пермяка А. Носова («Сборка оружия»). Москвичи Д. Тарахов и В. Хвостенко создают произведения одного названия «Урал — фронту». Полотна М. Манюкова «Проводы

на фронт», И. Завольнюка «Подарки фронту», Е. Усиковой «Продукция фронту», триптих В. Челинцевой из Челябинска «Хлеб — фронту», серия натуральных зарисовок москвича П. Васильева, исполненных непосредственно в цехах заводов («Цех готовых самолетов», «Минометный завод», «Сборка танков», «Уральцы идут на фронт»), отражают героическую страницу жизни тружеников Урала, показывают неразрывную связь фронта и тыла. В военные годы художники создали галерею портретов героев труда: скульптурные портреты Героя Социалистического Труда А. Швецова и отличника соцсоревнования Новикова исполнил З. Виленский, образ сталевара Н. Базетова создал Г. Мелентьев, портреты стахановца Коваленко и орденосца Д. Сидорского написала Т. Партина, Ю. Бершадский выполнил серию портретов ученых — В. Обручева, Л. Шевякова, М. Павлова, писателя П. Бажова. По-особому зазвучала в произведениях и природа Урала («Седой Урал» А. Давыдова, «Голубой Урал» В. Мешкова, «Река Чусовая» И. Слюсарева).

Активная творческая деятельность художников, несмотря на трудности военных лет, порождала и активную выставочную работу. Во всех уральских городах за четыре военных года были организованы десятки выставок. Межобластная выставка 1944 г. «Урал — кузница оружия», проведенная в Свердловске, подводила итог общей работы мастеров Урала. В каталоге выставки отмечено: «Выставка призвана показать, в какой мере художники справились с почетной задачей отображения в полотнах, скульптуре, графике военного значения Урала в Отечественной войне, должна дать образное представление об Урале... Многие работы представляют собой волнующие документы Великой Отечественной войны. В результате большой творческой работы мы располагаем полотнами, показывающими зрителю в художественных образах Урал — огромный индустриальный край — крепкий тыл нашего героического фронта»².

К концу войны меняется тон многих произведений, все чаще художники обращаются к теме Победы. Картины «Встреча героя войны в родном доме на Урале» В. Кузнецова, «Встреча героев» Г. Мелентьева, «Снова на Родине» В. Зинова открывают следующую страницу творческой деятельности художников Урала, прошедших войну, потерявших товарищей, коллег, но обогащенных творчески, готовых к решению новых задач.

Сравнивая новый этап в развитии изобразительного искусства Урала с предшествующими, следует подчеркнуть, что отряд уральских художников вместе со всем советским искусством идейно и творчески вырос. Важно отметить большую роль в его жизни молодых художников. Получив высшее образование в Москве, Ленинграде, Харькове и других городах страны, они вернулись в родные края. Все это сделало возможным более глубокое решение жизненно важных тем. В послевоенные годы значительно углубилось и руководство изобразительным искус-

ством со стороны партийных и советских организаций. Местная партийная печать усилила внимание к жизни творческих коллективов. Возрос интерес тружеников Урала к творчеству мастеров изобразительного искусства. Это убедительно подтверждает все возрастающее число посетителей художественных выставок. Наиболее крупными, привлечшими внимание общественности, были художественные выставки: 1947 г., посвященная 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции и имевшая этапное значение; Уральская межобластная художественная выставка, в которой приняли участие художники Перми, Оренбурга, Челябинска, Кирова, Свердловска, Башкирии (1954). Кроме больших групповых были проведены персональные выставки произведений старейших уральских художников и молодых талантливых мастеров. О возросшем творческом уровне свердловских художников свидетельствует и их участие в республиканских и всесоюзных художественных выставках. Так, если в 1950 г. на выставке произведений художников РСФСР экспонировалось только четыре произведения свердловских авторов, то в республиканской выставке 1955 г. участвовали сорок три работы 21 художника. Художники вели активную пропагандистскую работу среди населения, знакомя трудящиеся массы с русским и советским искусством. Большим событием явилось создание в селе Чусовском Свердловской области картинной галереи из хорошо оформленных репродукций с произведений русских и советских живописцев. Укреплялись международные связи свердловских художников.

В послевоенные годы основное внимание коллектива свердловских живописцев было направлено на сохранение традиций станковой картины, которая переживает в советском искусстве свое новое рождение, приобретая необычайное разнообразие содержания и богатство художественных форм. Именно в картине художник способен поднять и решить сложнейшие жизненные темы. Русская национальная школа живописи всегда ставила картину в центр внимания. Историко-революционная и бытовая тематика заняла ведущее место в творчестве такого крупного уральского художника, как В. Зинов. Определившиеся до войны основные черты его творчества — прежде всего любовь к тематической и жанровой картине — получают здесь зрелое развитие и воплощение. Небольшое полотно Зинова «В. И. Ленин у больного Свердлова» (1952) трогает своей сердечностью и теплотой, естественной непринужденностью композиционного строя. Бытовые картины Зинова посвящены, главным образом, счастливому отдыху советских людей. Такова «Юность» (1949), получившая широкую известность у нас в стране, побывавшая на выставках за рубежом. Она сыграла значительную роль в укреплении бытового жанра в творчестве свердловских художников и была, пожалуй, первым произведением, получившим союзную известность. Одним из наиболее

известных произведений, связанных с образом великого Ленина, стала картина молодого свердловского художника В. Золотавина «Апрель 1917 года» (1957). Среди произведений свердловских художников, посвященных Я. М. Свердлову, заметно выделяется картина «Я. М. Свердлов в Орле» (1952), написанная В. А. Терехиным. Интересна картина Б. Волкова «Побег Я. М. Свердлова из нарымской ссылки» (1955). Черты исторической картины приобрел у Волкова и парный портрет «А. С. Серафимович у П. П. Бажова».

Тема созидательного труда советского человека становится также одной из определяющих творческое лицо свердловской организации художников. В 1947 г. на областной художественной выставке в Свердловске, а затем и на Всесоюзной выставке в Москве появилась картина Б. Смирнова «Передовики ВИЗа». Тогда она сразу обратила на себя внимание и была удостоена почетного диплома. Смирнов написал один из листопркатных цехов старейшего свердловского завода. Горячие красновато-оранжевые отблески раскаленного металла не отвлекают своими эффектами от главного в картине — образов человека труда, а являются живописными средствами раскрытия напряженной трудовой обстановки. Вслед за этой картиной появились «В мартеновском цехе» В. Васильева, «Сталевары» Д. Ионина. Ряд работ посвятил теме труда и А. Бурак. К наиболее удачным относится «Плавка выдана» (1956—1957). Она написана по натурным наблюдениям и передает короткую минуту отдыха сталеваров после тяжелого напряженного труда. Произведением, принесшим художнику любовь массового зрителя, стала картина «К сыну за помощью» (1954), поставившая острую проблему сыновнего долга. Немалый вклад в развитие бытового жанра в Свердловске внес и живописец Н. Чесноков. Его картинам присуща внутренняя поэзия, содержащаяся в простых и обыденных явлениях («Внуки»). Лучшим жанровым полотном Чеснокова стала «Заочница» (1955), показанная на республиканской художественной выставке 1956 г.

Значительное место в художественной жизни Урала заняли произведения В. Игошева, посвященные жителям Северного Урала — манси. Уроженец Приуралья, Игошев, окончив Московский художественный институт им. В. И. Сурикова, приехал в Свердловск и начал работать над серией портретов шахтеров. Совершив в 1954 г. первую поездку на север Урала, он с увлечением отдался новой теме. Знаменательным для художника стал 1955 г. Из очередной поездки он привез серию прекрасных этюдов, портретов и замысел новой картины, большого масштабного произведения о жизни манси, в котором старое и новое, крепко слитое в самой действительности, было бы раскрыто значительно глубже, чем в его картине «На каникулах». Так родилась «Песня старого манси», которая экспонировалась на Всесоюзной художественной выставке 1957 г.

По сравнению с тематической картиной, бытовым жанром портрет у живописцев Среднего Урала в этот период развивался слабее. В этом отношении живописцы уступали пальму первенства скульпторам. Наиболее систематически работали над портретом, помимо В. Игошева, Г. Мелентьев, Г. Гаев, С. Зюмбилов, П. Воинков. В 1953 г. Г. Мелентьев написал одну из удачных работ — портрет птичницы Коковиной. От большого композиционного портрета к историческому полотну шел А. Заусаев. В 1952 г. он создал исторический портрет «Певец Урала. П. П. Бажов на Думной горе». Дума П. Бажова зрительно раскрыта художником в сопоставлении двух пейзажных мотивов: нетронутого седого Урала и могучего индустриального гиганта, привольно раскинувшегося вдаль. К далекому прошлому Урала обращена другая картина Заусаева «Уральские умельцы» (1957) — одно из наиболее талантливых произведений уральских живописцев на историческую тему в те годы. Тема творчества, воплощенная в образе старика-камнереза, наделенного благородной силой, полного внутреннего вдохновения, становится ярче, значительнее в обстановке нечеловеческих условий его труда. От жанровой картины с юмористическим сюжетом («На отдыхе», «Рыбаки») к героико-трагическому полотну, посвященному сильному и мужественному образу Зои Космодемьянской («Зоя») — таков путь И. Нестерова.

В области пейзажа в первые послевоенные годы наметился отход от пейзажа-картины в сторону увлечения этюдированием отдельных уголков природы. Это грозило потерей завоеваний пейзажной живописи середины 1930-х годов. Правильно уловив опасность, коллектив усилил борьбу за создание пейзажа-картины. В связи с этим четко обозначилась задача нового осмысления традиций эпического уральского пейзажа, поисков новых путей в решении индустриальных пейзажных мотивов, столь типичных для Урала. Для пейзажных картин русских художников, обращающихся в своем творчестве к Уралу, — И. Шишкина, А. Васнецова, А. Денисова-Уральского и др. — был характерен показ прежде всего суровости, неприступности седого Урала. Такое «прочтение» уральского пейзажа в известном смысле шло от народных представлений об Урале как о Каменном поясе. Этот образный мотив стал недостаточным в середине 1950—1960-х годов. Конечно, на Урале по-прежнему оставались места, наводящие на раздумья о вечной силе и красоте первозданной неосвоенной природы. Но данный период обнажил коренные изменения в основном, принципиальном отношении человека к природе. Мимо этого не могло пройти искусство пейзажа, всегда развивающееся в тесной связи с жизнью.

По-прежнему активно работали над пейзажем мастера старшего поколения И. Слюсарев, В. Бояринцев, И. Вахонин и др. Новые черты в этом жанре связаны прежде всего с творчеством среднего и молодого поколения уральских пейзажистов.

Немалая заслуга в поиске свежих мотивов, передаче нового ощущения пейзажа принадлежит О. Бернгарду. Живя в годы войны в Нижнем Тагиле, он не мог не заметить того, что составляет красоту и гордость уральского города — его индустриальный пейзаж. Вначале он обратился к нему в излюбленной форме небольшого этюда, но уже в 1947 г. показал композиционное полотно «Огни Тагила». Из картин, в которых приметы современности включаются в общее пейзажное построение, самой значительной стала картина В. Витомского «Зима на Урале» (1953). Для пейзажей А. Бурака, составляющих страницу в развитии изобразительного искусства на Урале, типична жанровость. В этом их своеобразная связь с его картинами о труде. Новые черты развития темы уральского пейзажа связаны и с творчеством А. Охлупина. Он стремился отойти от тех принципов и решений, которые нередко приводили к внешне описательной передаче географических и экономических особенностей края. Смелые поиски привели художника в 1957 г. к созданию полотна «Зеленая улица», экспонировавшегося на Всесоюзной художественной выставке 1957 г. и наполненного известной символикой. При первой же попытке анализа картины совершенно отчетливо определяется ее родословная в советском пейзаже, идущая через Г. Нисского к традициям А. Рылова.

В тематике монументальных росписей для первых послевоенных лет характерно преобладание сказовых мотивов, навеянных «Малахитовой шкатулкой». От них монументалисты переходят к темам и сюжетам, непосредственно отражающим жизнь советского народа. Художниками В. Елисеевым и М. Радиным выполнены росписи по мотивам сказов П. Бажова в Свердловском Дворце пионеров. В Серове они исполнены по эскизам В. Елисеева, Н. Голубчикова, Ю. Иванова, в Нижнем Тагиле — В. Елисеева, в детской комнате Дворца культуры Динасовского завода (г. Первоуральск) их выполнил Н. Чесноков. Художниками В. Терехиным и А. Охлупиным написан красочный плафон во Дворце культуры завода «Уралэлектроаппарат», Б. Смирновым и А. Бураком — роспись в доме отдыха около Асбеста. Отходя от принципов жанровости, часто присущей росписям свердловских художников, группа монументалистов — В. Беляев, Е. Аблин, И. Пчельников, Д. Лепихин, Л. Венкербец — стремится к обобщенности форм, которая является существенной особенностью монументального искусства вообще.

Ряд значительных произведений как в области монументально-декоративной, так и станковой пластики создали скульпторы. В тесном содружестве с архитекторами они выполняют рельефы, скульптурные группы, отдельные фигуры, украшающие многие общественные здания. Заметно усилилась жанровая тематика, шире стали использоваться различные материалы — дерево, мрамор, чугун. По-прежнему творчески напряженно работал в

эти годы И. А. Камбаров, выполнивший ряд исторических портретов-образов (портрет А. Карпинского). Этапные для развития уральской пластики этого периода произведения принадлежат резцу тагильского ваятеля М. Крамского. Среди них прежде всего следует отметить монументальный барельеф «Урал кует Победу» (1947).

Одно из центральных мест в развитии советской скульптуры на Урале в эти годы занимает творчество П. Сажина. Оно пронизано ярким чувством современности, стремлением запечатлеть силу и величие духа наших дней. В пояском портрете Героя Социалистического Труда Г. Рубцова (1947) Сажин создал образ колхозного полевода, умудренного опытом, расчетливого хозяина народного богатства. Обращается Сажин и к историческому портрету (портрет прославленного героя гражданской войны на Урале матроса Хохрякова, 1947). В 1949 г. появляется портрет знатного уральского сталевара Н. Базетова — один из лучших портретов скульптора, в известной мере способствовавший росту мастерства свердловчан. Важной частью творчества Сажина стала его работа над памятниками. В 1951 г. Свердловский обком ВЛКСМ объявил конкурс на сооружение памятника Павлику Морозову. Первая премия была присуждена Сажину.

Активно работают над созданием скульптурных произведений и Я. Зайцев (заслуживает внимания его «Октябрь», 1957), Г. Рудницкая, Т. Онуфриева, Г. Темникова, М. Заскалько. Из работ Рудницкой заметно выделяется портрет кузнеца Олейникова (1952). Сосредоточивая внимание на художавом выразительном лице, плотно сжатых губах, насупленных бровях, упрямом подбородке, скульптор рисует характер волевого, сильного человека. Е. Плугина (Н. Тагил) создала ряд жанровых скульптур, отлитых в чугуна — «Телятница» (1952), «Вышивальщицы» (1953). Удачно начал работу над монументальной скульптурой В. Ушаков в Нижнем Тагиле. Ю. К्लещевников вылепил интересный бюст уральского умельца Ушакова. В послевоенный период выросло и окрепло творчество Г. Петровой. Среди характерных для нее работ жанровой станковой скульптуры, портретов выделяется созданная в 1953 г. фигура «Зоя», экспонированная на республиканской выставке. Критика охарактеризовала ее как «одно из удачных скульптурных изображений прославленной героини»³. К творческим достижениям Петровой следует отнести и бюст П. Бажова (1954). С двумя работами, посвященными замечательным уральским народным мастерам, выступил молодой тогда скульптор В. Егоров. «Портрет камнереза Г. Зверева» (1954) среди них представляется более значительным. Из куска мрамора изваян образ старого уральского гранильщика. Сам материал, его тонкая обработка воспринимаются здесь как органичная часть пластического образа камнереза. С одухотворенной тонкостью высече-

на голова, лицо, привлекающее той красотой, которая освещает человека в счастливые минуты духовного подъема, творчества. Постоянно был связан с Уралом скульптор В. Друзин, окончивший Свердловское художественное училище, а затем учившийся у М. Манизера в Москве. Его работы регулярно выставлялись на областных художественных выставках и оказали несомненное влияние на дальнейший подъем профессиональной культуры свердловских скульпторов. В них проявилась любовь молодого скульптора к сильным, волевым, цельным характерам, энергичной лепке. Отметим его работы: «Рудознавец» (1955), «Побег с каторги» (1955), «Партизан» (1956).

Говоря об общем развитии скульптуры в Свердловске в 1945—1960 гг., нельзя не отметить анималистические произведения А. Анисимова. В 1947 г. скульптор закончил в камне композицию «Золотой волос». Навеванная сказами П. Бажова, она выросла в произведение, полное глубокого поэтического смысла.

По нескольким основным направлениям развивается графика: станковая, книжная, агитационно-массовая. Новым явилась работа над тематическими сериями. Агитационно-массовая графика А. Вязникова, Г. Ляхина, Ю. Иванова и др. играла немалую роль в развертывании пропагандистской работы, в совершенствовании наглядной агитации. Значительные станковые акварельные листы выполняет Б. Семенов. Это городские и индустриальные пейзажи, передающие новый облик старых городов и заводов Среднего Урала. Такова тематическая серия «Урал индустриальный» (1956—1957). Один из лучших листов ее «Домна Нижнего Тагила». Для послевоенных лет характерно стремление уральских графиков работать в материале. Примером может служить творчество Г. Перебатова. Его работы отличаются острой выразительностью, всесторонним использованием средств гравюры. На новую художественную ступень поднялось искусство книжной графики. Возросший уровень полиграфического производства значительно повлиял на качественную сторону книги, открывая вместе с тем новые художественные возможности. Большую роль в этом сыграл О. Корвин. Уже в 1950 г. он иллюстрирует книгу Н. Кальмана «Дети горчичного рая», а в 1951 — «Овод» Э. Войнич. Оба издания стали этапными для развития искусства уральской книги. Детская литература имела преданных художников — Е. Гилеву, Л. Эппле, выполнивших ряд талантливых работ. В этот период делает свои первые шаги в искусстве оформления книги В. Волович. Одна из его удач — работа над «Кладовой солнца» М. Пришвина, высоко оцененная самим писателем. Успешно работает над книгой В. Васильев (С. Щипачев. Березовый сок, 1957). Делаются попытки коллективной работы над книгой («Малахитовая шкатулка» П. Бажова, 1952).

Период 1946—1958 гг. отмечен ярким расцветом театрально-

декорационного искусства. На его вершине находится творчество А. Кузьмина. Он работает над пьесами В. Шекспира, А. Чехова, советских авторов, всегда находя неповторимое художественное решение. Великолепное чувство сценического пространства, образная неожиданность решений — отличительные качества его произведений. Новизной цветовой композиции, величавостью архитектурных построений отличались работы В. Людмила, осуществленные на сцене Свердловского академического театра оперы и балета. Значительным вкладом в развитие свердловского театрально-декорационного искусства стали спектакли, оформленные Н. Ситниковым на сценах Свердловского театра музыкальной комедии («Табачный капитан», «Дочь фельдмаршала», «Фиалка Монмартра» и др.), оперного театра. Газета «Правда», подводя итоги гастролей Свердловского оперного театра в 1958 г. в Москве, писала: «К числу больших, настоящих творческих удач свердловского театра следует отнести художественное оформление спектаклей, созданное В. Людминым и Н. Ситниковым»⁴.

Конец 1950-х—1960-е годы отмечены общим подъемом развития советского изобразительного искусства. 1960 г. стал годом первого учредительного съезда художников России, имевшего большое политическое и культурное значение. Съезд активизировал жизнь художников Российской Федерации, особенно ее периферийных отделений, что можно видеть на примере свердловской организации Союза художников.

Интенсивный рост рядов свердловского Союза приходится на 1950-е годы: закончив институты, вернувшись в Свердловск Б. Волков, В. Кушнер, А. Охлупин, В. Терехин, А. Заусаев, В. Золотавин, И. Симонов, Г. Перебатов, В. Беляев, Л. Венкербец, В. Друзин, Г. Мосин. К концу 1950-х годов окрепла творчески и набрала силу большая группа художников, окончивших свердловское училище: Г. Гаев, Б. Витомский, Н. Засыпкин, И. Нестеров, В. Волович, Е. Гудин и др. К этому надо добавить и ту творческую обстановку, которая царила в Союзе. Общность целей и задач объединяла художников всех поколений. Старшие мастера кисти и резца, прекрасно понимая, что несут молодые силы, делали многое, чтобы помочь им обрести свое лицо. Молодые же не механически следовали по пути своих предшественников, а решали принципиально новые, определенные временем задачи. Многие из молодых, следуя примеру старших, делились секретами мастерства с теми, кто только начинал свой творческий путь. В Свердловском отделении Союза художников РСФСР это проявилось, в частности, в связях художников со Свердловским художественным училищем. Особую роль в воспитании учащихся в те годы сыграл Борис Волков. Его одаренность живописца, приверженность к созданию картины, любовь к природе, человечность способствовали развитию таланта многих свердловских живописцев (Е. Гуди-

на, И. Нестерова, Н. Алехина и др.). Благоприятная творческая обстановка дала свои результаты. Областная тематическая выставка «Урал» 1959 г.—одна из многих выставок России, непосредственно предшествовавших созданию республиканской организации Союза художников—стала вехой в жизни свердловской организации. Выставка продемонстрировала приверженность уральских художников важнейшему принципу русского реалистического искусства—показу жизненных явлений в их развитии. Готовясь к выставке, художники совершали поездки на промышленные предприятия, в колхозы, совхозы, встречались с передовиками производства, что стало для многих, особенно молодых, серьезной школой. Так современная тема оказалась ведущей на выставке: «Литейщики» И. Симонova, «Рапорт» Б. Кондрашина, «В праздничный день» В. Игошева, «Сплавщики» и «Вечер в поселке Сплавном» Е. Гудина, «Геологи» И. Нестерова, «Изыскатели» Р. Задорина, «Строительство стана 650» В. Караваева.

На выставке «Урал» можно было видеть достижения и в других жанрах живописи. Первую после окончания Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина серьезную картину («Похороны жертв революции», 1959) создал Г. Мосин. Работа эта не только определила творческую направленность самого автора, но и сыграла важную роль в развитии историко-революционной темы свердловских художников. Значительные работы были созданы и на тему Отечественной войны. Следует особо отметить картину «Сорок первый год» Б. Волкова. Хотя портрет в те годы не занимал ведущего места среди живописных жанров, все же нельзя не заметить определенных успехов свердловских портретистов. Серия портретов, созданных В. Игошевым («Оленевод В. П. Хананзиев», «Мансийский поэт Иван Шесталов»), С. Зюмбиловым (портрет партизана Н. И. Криулина), Г. Нечухиным (портрет вальцовщика Героя Социалистического Труда Н. Черных), свидетельствовала об интересе к этому жанру. В полную силу раскрылись живописные дарования мастеров пейзажа. Значительные работы показали на выставке Б. Витомский («Поля убраны», «В Магнитогорске»), Е. Гудин («Северный Урал», «Верба цветет»). Успешно продолжал разрабатывать тему индустриального Урала А. Бурак («Угольный разрез», «На Тагане»). В своей индивидуальной манере снова выступил с пейзажами А. Охлупин («Камское море», «Новый поселок»). Уральская природа нашла свое отражение в работах многих мастеров: «Урал» Н. Засыпкина, «Гора Качканар» А. Заусаева, «Уральский пейзаж» Н. Чеснокова. Своеобразным видением природы выделялись пейзажи В. Трящина, П. Усачева, Е. Мосина, Б. Глушкова, М. Вдовкина, О. Бернгарда, Н. Алехина.

Немалые успехи на выставке «Урал» продемонстрировали

скульпторы В. М. Друзин, М. П. Крамской, В. В. Криницкая, П. М. Сажин, Л. А. Турская. Творческим поиском в сюжете, в понимании изобразительной плоскости, материалов отмечены работы свердловских графиков. В станковой графике широко представлена уральская тема, прежде всего виды уральских городов, крупные уральские новостройки (серия «Города Северного Урала» Л. П. Вейберта, «Воткинская ГЭС» С. С. Киприна, серия «Памятные места Свердловска» В. А. Новиченко, серия «Индустриальный Свердловск» Б. А. Прокопьева). Заметное место на выставке занял впервые появившийся у свердловских мастеров жанр станкового политического плаката (А. Г. Вязников, политическая сатира из серии «Враги мира»). Интересными поисками в области книжной иллюстрации отмечены работы В. М. Воловича, М. В. Дистергефта, Г. В. Перебатова, Л. Ф. Полстоваловой. Набирали силу уральские монументалисты (В. З. Беляев, Л. Ф. Венкербец) и мастера по камню (Е. Е. Васильев).

Об успехах выставки «Урал» свидетельствует тот факт, что многие произведения с нее были взяты затем на республиканские, всесоюзные и международные выставки, картина Гудина «Верба цветет» была приобретена Третьяковской галереей. Выставка создала особый тонус творческой активности, установился более широкий и глубокий контакт художников со зрителями, художники почувствовали вкус к работе непосредственно на месте действия своих героев и т. д. Все это стало основой подготовки художников Среднего Урала к первой зональной выставке «Урал социалистический», состоявшейся в Свердловске в 1964 г. и открывшей новую страницу художественной жизни Урала.

Зональные выставки, а их прошло пять, подняли художественную жизнь России на качественно новую высоту. Сегодня невозможно представить развитие искусства России без художественных организаций краев и областей, автономных республик, которые дополняют поиски мастеров московской и ленинградской школ яркими, самобытными произведениями. Значение зональных выставок переоценить трудно. Выставки консолидировали силы художников на местах, на них проходили первую профессиональную и идейную закалку многие теперь широко известные художники России. Они создавали возможность широкого обмена и контакта между союзами городов зоны, между разными видами искусства, что способствовало взаимному обогащению. Выставки позволили наиболее полно и ярко представить картину связи художников с жизнью. Они сыграли и играют большую роль в эстетическом воспитании миллионов советских людей. Зональные выставки таким образом стали школой в глубоком смысле этого слова, а не только территориальным объединением художников.

Все эти изменения нашли отражение в истории свердлов-

ского Союза 1960-х годов. Не умаляя другие виды искусства, надо отметить, что в 1960-е годы наиболее активно и плодотворно проявили себя живописцы. Их деятельность прошла под девизом работы над тематической картиной, над жанром, наиболее полно отражающим духовно-нравственные и социальные проблемы жизни и позицию автора. Немалый вклад свердловчане внесли в разработку Ленинианы. Здесь просматриваются две тенденции. С одной стороны, художники, следуя точности исторического факта, стремятся раскрыть человеческие черты вождя: «Надеждинские ходоки у В. И. Ленина» В. Зинова, «Ходоки с Урала» А. Заусаева, «Джон Рид и Ленин» Л. Зудова. С другой — есть стремление показать образ вождя, трибуна в приподнятом романтично-героическом плане: «Штыки революции» В. Золотавина, «Да здравствует социалистическая революция» Г. Гаева. Среди произведений на ленинскую тему выделялась картина «1918 год», созданная Г. Мосиным и М. Брусиловским. Картина являла собой новаторский подход в раскрытии образа вождя и времени. Она одна из первых обозначила новое, в духе «сурового стиля», понимание и масштабное осмысление исторического процесса. Авторы нашли для выражения своей идеи обобщенные, монументальные формы, что придало произведению большую эмоциональную наполненность. Другое созданное Мосиным и Брусиловским полотно «Красные командиры времен гражданской войны на Урале» (демонстрировалось на третьей зональной выставке в 1969 г.), также свидетельствовало о стремлении авторов воплотить большую мысль в высокой художественно-образной форме, во многом принадлежало художественным поискам советского искусства уже следующего десятилетия.

В 1960-е годы талант Г. Мосина раскрылся наиболее ярко. Его историческое полотно «Политические» — своего рода живописный памятник русским революционерам прошлого. Время не снижает действенности картины, герои, изображенные художником, живут сегодня, ибо бескомпромиссность борьбы за освобождение человека в наши дни приобретает особую остроту. Органическим единством мысли автора, пластики и цветового решения отличается и его работа «Сказ об Урале» (1967), раскрывающая самобытность истории Каменного пояса, его богатств, людей, их осваивающих. Удивительно сочетаются в картине высота полета творческой мысли уральских умельцев и драматичность их жизненных судеб, суровость природы и одновременно поэтическая красота уральских самоцветов.

В 1960-е годы свердловским живописцам по плечу решать любые сюжеты истории нашего государства, причем диапазон последних довольно широк. Романтика молодости первых лет становления Республики Советов образно раскрыта в картине Н. Чеснокова «У костров негасимых». Г. Гаев создал значительные произведения: «Мы кузнецы» («Синеблужники»), «Декреты

Родины» (последняя получила всероссийское признание). Художественная летопись истории нашей Родины по-своему прочитывается в произведениях «К новой жизни» Б. Кондрашина, «Братья» П. Бортнова, «Товарищ Андрей» В. Бушуева. Картины художников-фронтовиков на тему войны, как и прежде, несут заряд личных переживаний. Одновременно наметились тенденции более глубокого осмысления бывшими солдатами пережитого. Обобщенно решается военная тема в полотне «Солдаты» Р. Задорина, философский смысл о непобедимости жизни на Земле заложен в произведениях Е. Гудина «Деревья встанут вновь», по-новому раскрыт характер русского человека в картине Б. Волкова «Русская каша».

Наибольший успех в 1960-е годы выпал на долю картин на современную тему. Одно из интересных полотен «Оленеводы» создает Н. Чесноков, стремление к большому обобщению видно в холстах «Человек и металл» Т. Коваленко, «Рабочее утро» Г. Метелева. Среди полотен Н. Костиной одно из значительных — «Утро Уралмаша».

Плодотворно в 1960-е годы работал И. Симонов. Он с первых шагов четко определил главную тему своего творчества — рабочий класс Урала. Образно он сформулировал ее в картине «Мои герои», поместив рабочее место художника — этюдник и холст — в интерьере цеха, среди рабочих. В одних произведениях художник раскрывает конкретные сюжеты из жизни рабочих («Цеховая лаборатория», «Трудные километры»), в других показывает результаты труда («Реки потекут вспять»). Наибольшую популярность приобрела картина Симонова «Котлован». В широком масштабе этой стройки ощущается грандиозность наших свершений.

В эти годы в Свердловске активно развивалась скульптура, что во многом было обусловлено короткой по времени, но яркой творческой деятельностью В. Друзина. Скульптор рано определил свою тему. Еще в студенческие годы им была выполнена скульптура «Не пройдешь!», ставшая дипломной работой. Она послужила основой для создания значительного произведения — «За Волгой земли нет!». Продолжая тему Отечественной войны, Друзин исполнил памятник студентам и преподавателям УПИ, погибшим на войне. Итогом поисков художника в этой теме стал памятник Уральскому добровольческому танковому корпусу, созданный в творческом содружестве со скульптором П. Сажиним, архитектором Г. Белянкиным и монументалистами В. Беляевым и Л. Венкербецем. В. Друзин — автор многих портретов, в которых он всегда стремился передать неординарность человеческой личности; не случайно круг его портретируемых четко очерчен — это герои мирных буден, для которых мирный труд — подвиг.

На первой зональной выставке «Урал социалистический» с успехом демонстрировались скульптурная группа Л. Турской

«Восстание уральских углежогов», композиции В. Криницкой «У большого пресса», П. Сажина «Над звездной картой». В 1960-е годы были созданы интересные скульптурные портреты: хирурга А. Зверева и профессора Г. Чуфарова (скульптор А. Ключев), кубинского революционера Блас Рока (В. Егоров), летчика Г. Бахчиванджи (В. Грачев), разведчика Р. Зорге (скульптор Т. Матузная).

Свердловск тех лет представлял большой отряд графиков: станковистов, книжников, мастеров промграфики. Все они работали в широком диапазоне, как тематическом — здесь и история, и современные темы, портреты, так и по форме — серии работ, объединенных общей темой, триптихи, отдельные станковые вещи. Разнообразными были поиски графиков в области материала: линогравюра, ксилография, литография, все манеры офорта, акварель, карандашный рисунок. В станковой графике широко представлена уральская тематика, в первую очередь изображения промышленных гигантов социалистической индустрии, масштабных современных строек. Большое место занимают произведения, связанные с Уралмашем, и это не случайно. Многие из художников-свердловчан имеют постоянные пропуска на завод, работая там уже по многу лет. Жизнь прославленного флагамена промышленности, образ рабочего человека, результаты его труда раскрываются в акварелях Д. Ионина (серия «На Уралмашзаводе», 1969), Б. Семенова (серия «Уралмаш — завод заводов»), в гравюрах А. Казанцева (серии «Трасса Ивдель — Обь», 1964; «Заводы Урала», 1967), С. Киприна (серия «Урал первых пятилеток», 1969).

Иллюстрирование книг — важное завоевание свердловских графиков. Даже простое перечисление фамилий художников и оформленных ими изданий заняло бы многие страницы. Полного расцвета достигает творческое дарование В. Воловича. В 1960-е годы им проиллюстрированы: «Вересковый мед» Р. Стивенсона в переводе С. Маршака (1965), «Песня о Соколе» и «Песня о Буревестнике» М. Горького (1964), «Отелло» (1966), «Ричард III» (1967) В. Шекспира, «Ирландские и исландские саги» (1968). Причем, каждая из этих работ — новое слово художника, не случайно многие из иллюстраций Воловича были отмечены дипломами, медалями и другими поощрениями на международных и всероссийских конкурсах. Особое внимание свердловских художников сосредоточено на книгах П. П. Бажова: его мудрые сказы — это богатейший клад в исследовании глубин человеческого характера. Над иллюстрацией бажовских произведений работали и работают все поколения художников: В. Волович, Г. Перебатов, Л. Полстовалова, Н. Казанцева. Иллюстрирование детских книг требует от художника особых качеств, в первую очередь глубокой любви к детям, понимания их психологии. Этим даром вполне обладают Л. Полстовалова («Гуленьки», 1969; «Федорино горе» К. Чуковского,

1969) и Н. Казанцева («Петухи» Мошковцева, 1967; «Мойдодыр» К. Чуковского, 1969). Особенно следует выделить работу над книгой В. Васильева. Васильев жестоко пострадал от войны, его жизнь ограничена стенами квартиры. Однако это обстоятельство нисколько не влияет на суть и содержание его иллюстраций. Все они пронизаны большой любовью к человеку и пафосом жизнеутверждения. Выполненные в цветной или черно-белой акварели, во владении которой Васильев достиг немалых высот, его иллюстрации (например, «Народный комиссар» Я. Резника, 1964; «Елка в Горках» П. Макрушина, 1969; «В. И. Ленин» В. Маяковского, 1969) точно передают время и вместе с тем наполнены взволнованностью чувств современного зрителя и читателя.

Некоторым спадом творческих поисков отмечена во второй половине 1960-х годов деятельность свердловских скульпторов. Известное оживление поисков придет позднее. Его принесут молодые скульпторы, приехавшие в Свердловск после окончания институтов. В конце 1960-х годов заметно активизировалась работа художников театра и кино, что связано также с пополнением молодыми мастерами, окончившими ВГИК и другие учебные заведения. Уже на третьей зональной выставке помимо работ Н. Ситникова демонстрировались эскизы Ю. Истратова к кинофильму «Угрюм-река», З. Малининой к спектаклям «Риголетто» и «Слуга двух господ». Свердловские мастера декоративно-прикладного искусства в 1960-е годы стали неизменными участниками выставок всех рангов, от областных до всесоюзных и международных. Среди них главенствующее место занимают работающие в традиционных уральских видах обработки цветных и драгоценных камней Е. Васильев и В. Бакулин. Большая группа художников продолжает развивать традиционные формы сочетания в ювелирных изделиях камня и металла (Б. Гладков, В. Комаров, Л. Устьянцев, В. Храмцов).

Прогрессивные творческие поиски и большие достижения мастеров изобразительного искусства Среднего Урала сделали Свердловское отделение Союза художников в 1960-е годы одним из ведущих в Российской Федерации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О партийной и советской печати. М., 1954, с. 431.

² Художественная выставка «Урал — кузница оружия». Каталог. Свердловск, 1944, с. 6, 8.

³ Сокольников М. Изобразительное искусство РСФСР. М., 1957, ч. 2, с. 46.

⁴ Конев Ю. Творческие удачи талантливого коллектива.— Правда, 1958, 20 авг.

О. А. УРОЖЕНКО
Уральский университет

Виталий Волович:
проблемы становления мироотношения
(1950-е — середина 1960-х гг.)

Его графике трудно отказать в целостности творческой концепции и острой современности художественного языка. Но даже сейчас, после монографических публикаций в солидных издательствах, персональных выставок, в том числе в Москве, весьма доброжелательно принятых общественными и художественными кругами, совсем непросто определить пути его становления. Нет, в провинциальной ограниченности его искусство не упрекнешь, и не только потому, что понятие художественной периферии «не работает» в советской художественной практике последних десятилетий. Он удивительно ясно чувствует социальную и художественную проблематику своего века в ее интеллектуальном и эмоциональном пике. При этом он не демагог. Что бы мы ни брали, везде и всегда в основе пластической драматургии листов одна страсть — человек и его порой мучительные контакты с окружающей средой.

Отелло в его иллюстрациях к трагедии В. Шекспира (1966) мечется и безмерно страдает. Это коварство манипулирует доверчивостью, изворотливость — чистотой, инстинкты ставят разум себе на службу. В оформлении другой трагедии В. Шекспира «Ричард III» (1967) Волович шаг за шагом разрабатывает тему обезчеловечивания человека. В самом деле, как же возможно в мире такое, что человеческая улыбка вдруг становится мучительной гримасой, что педантизм превращается во всепоглощающую тупость и бездуховность.

Исландия первого тысячелетия в иллюстрациях Воловича к «Исландским и ирландским сагам» (1968) предстает как уродливый мир, которым правят безобразные, ничем не удерживаемые инстинкты, где зло, бесстыдное в своей отвратительности, приобретает размеры космического круговорота, хаоса, в котором рождаются и гибнут истинно человеческие чувства. Этот культ силы и жестокости, царящий на листах, у человека нынешнего времени может невольно ассоциироваться с беспощад-

ностью фашизма. И действительно, почти одновременно с работой над сагами Волович заканчивал антифашистский триптих по мотивам стихотворных вступлений и зонгов к пьесе Б. Брехта «Страх и отчаяние в Третей империи» (1970). Новые листы с непримиримой откровенностью исследовали сущность антигероя, личности, превращенной в «человека массы».

Иллюстрируя роман Ж. Бедье о трагической любви ирландской принцессы Изольды и племянника корнуэльского властителя Тристана (1972), художник строит черствое, холодное пространство как каменный колодец, в который лишь сверху заглядывают безмолвные звезды. В этом каменном мешке, как в каменной ловушке, никак не соизмеряясь с ним, будучи в сущности ему глубоко чужда, родилась близость двух человеческих сердец. Сложная классическая техника литографии, прекрасная печать: отчетливость каждого прикосновения литографского карандаша, каждого бугорка камня на белой бумаге,—придают поверхности листов необыкновенную прозрачность, создавая зыбкую атмосферу... Но замком смыкается пространство вокруг влюбленных. Внешне как будто неагрессивное, оно сразу ошетиливается жалами выползающих драконов. Созданные в период, когда буржуазная пропаганда кричит о «гигантской операции по уничтожению любви», когда эротикой подменяется та сфера духовной жизни, в которую входили чувства верности, уважения к другому человеку, когда о разрушении морали говорят как о второй научно-технической революции, эти листы звучат суровым напоминанием о том, что уничтожение, исчезновение любви всегда, во все времена является грозным симптомом обесчеловечивания человека. Бедствия, к которым ведет этот процесс, могут оказаться для будущего человечества не менее опасными, чем радиоактивность.

Вот так в его творчестве с изумительной конкретностью уточнялся социальный облик, социальный адрес зла, определялся пафос. Но как происходило само становление этого мироотношения? Как осваивал график, выросший и сформировавшийся на Урале, в Свердловске, социальную и художественную проблематику своего века — времени разрушительной лавины чуждых, враждебных человеку социальных сил и невиданных открытий новой социалистической системы общественных отношений?

Годы формирования личности Виталия Михайловича Воловича (род. 1928) были нелегкими. Впрочем, многое трудно доставалось этому поколению. Может быть поэтому на все, к чему он потом обращался в своем искусстве, Волович смотрел через призму важных переломных моментов мировой и отечественной истории: второй мировой войны и послевоенного периода. Почему именно эти события? Кажется, не стоило бы ставить вопрос — ответ настолько очевиден, если б не несколько обстоятельств, которые задерживают внимание.

— Он был мальчишкой, а затем совсем молодым художником,

но резкое размежевание добра и зла, нашествия и противостояния стали знакомы ему по предельно критическим социальным ситуациям тех лет. Однако рыцарский «кодекс чести», так покорявший юных читателей Вальтера Скотта и Жюль Верна, честь и героика народа, раскрывшиеся в самой жизни в ходе Великой Отечественной войны, превращали в сознании мальчишек сложный противоборствующий мир в устойчивую справедливую систему ценностей, разрешали и снимали все его противоречия. И долгое время потом в структуре художественной реальности Волович не мог преодолеть исповедуемый в юности несколько наивный синкретизм, нерасчлененную целостность в отношениях человека и мира, построенного как будто по простым и мудрым нравственным координатам. Какое дело было ему тогда до утверждения историков, что мораль рыцарской Европы лишь декорировала жестокую эпоху феодального произвола. Как далеки от этого мироотношения «Сцены из рыцарских времен», выполненные в 1974 г. Как сместились акценты! Какой сложностью и какой агрессивностью обернулся мир. Сложность этого мира свести к устойчивой гармонии с помощью рыцарского «кодекса чести» было уже невозможно! Но этот путь мироотношению художника еще предстояло пройти.

А тогда, в послевоенные годы, десятки миллионов людей по-новому осмысливали прожитое. В этих условиях разрушенной картины традиционного существования прежний контакт художника со средой, а значит и прежняя целостность модели мира, разворачиваемой в его первых работах, неизбежно оказывались поколебленными, хотя дебют его в искусстве прошел весьма успешно¹. Новая сложнорасчлененная реальность властно требовала и от личности Воловича творческого самоопределения, активной жизненной позиции, действенного противостояния человека напору среды, чуждой его родовой сущности.

Привлекая на помощь образную интерпретацию, можно предположить, что для Воловича вся сложность этого времени оказалась как бы свернутой в одном эпизоде, в одной встрече, случившейся в Средней Азии,— он в те, 1950-е годы много путешествовал. Здесь, в старом, пыльном городке жил человек, для которого оказался «открыт весь мир». Так позже вспоминал Волович о встрече в Бухаре с археологом Юреневым. Волею судьбы оказавшийся в Средней Азии, этот человек колоссальной эрудиции, владеющий несколькими европейскими и восточными языками, впервые открыл перед молодым художником мучительную сложность движения мирового художественного процесса как явления, удивительно ясно отражающего ситуации самой реальной действительности. Это был урок мужества, урок самостоятельности становления, активности творческой позиции. Стимул для огромной работоспособности.

Волович пошел путем, который выбрали многие из нынешнего среднего поколения художников в то время: восполнить

пробелы в образовании (Свердловское художественное училище он закончил в 1948 г. по классу живописи), обратившись к именам, несправедливо забытым историей искусства, реабилитируя потерянные было художественные традиции. Позже, более чем через десятилетие, бурное увлечение традициями в искусстве обернется у ряда мастеров, по замечанию Ю. Стернина, «потребительским отношением» к ним, а в художественной критике появится оценка произведений по распознаванию в них «музейных источников». Но пока в условиях бесконечных творческих дебатов Волович, как и многие художники, изучает искусство старых рисовальщиков и современную европейскую графику, работает в музеях, библиотеках, знакомится с восточной миниатюрой, китайской живописью, европейским средневековьем. Он самостоятельно занимается печатью. Бесконечные узкоцоховые поиски, которые он ведёт с большим упорством, «учат» его руки. И сегодня можно сказать, что он достиг завидного совершенства работы в материале.

Основным местом боев молодого художественного поколения стала плоскость. И иллюзорное, перспективно уходящее в глубину или на зрителя пространство, разрушающее фон или переднюю плоскость книжного листа (холста), — эти ясные границы условного художественного мира, задаваемые активной волей мастера, — и живой непосредственный натурный рисунок, и станковизм, и метод, с точки зрения графиков начала 1960-х годов, «чересчур большого», исключающего критическое отношение, доверия натуре, так легко, как показала недавняя практика искусства, оборачивающий подлинную реальность кажущейся, мнимой, — все это и многое другое, дискредитированное ремесленниками, было заострено молодыми в новой ситуации, в пылу полемики, до символов обезличивания художника. Оказывалось, в этой пространственной концепции художник как бы не доверяет себе: он подозревает творческую активность мироотношения в недозволенности, чувство «винтика» по отношению к целостному художественному организму тяготеет над ним, и его работа сводится к послушному, «зеркальному» следованию визуально воспринимаемому миру.

«Пластически» понимаемая плоскость стала тем кумиром, которому поклоняются художники, особенно «книжники».

Искусствоведение достаточно давно определяет своеобразие принципов построения пространства как одну из ведущих особенностей художественной модели той или иной эпохи. В художественной конструкции XX в.², в отличие от века XIX, «плоскость полотна (бумаги) не уничтожается иллюзорностью пространства». Художник «сознательно интерпретирует сцену как конструкцию, развертывающуюся из глубины листа к передней плоскости». «Свойства экрана (задней плоскости, фона. — О. У.) быть преградой для изображаемого пространства, за которой нет ничего и быть не может, преградой, от которой изображение

направлено к переднему плану — делает его самой характерной чертой художественной модели XX века». Таким образом, «...произведение приобретает форму изобразительного пласта, расположенного между передней плоскостью и плоскостью экрана и тяготеющего к нему». «Утверждение этой плоскости экрана в сущности выражает момент противостояния художника напору реальности...» как силы, как «агрессивной среды, направленной на личность художника», «требует кристаллизации его позиции в противовес этому потоку...»³.

Обусловленное социальными и художественными причинами новое соотношение между личностью художника, реальностью и художественной моделью, «опредмечиваемое» в произведении, оказалось созвучно тому чувству решительной переделки мира, которым было насыщено это время. Передать разверзшуюся сложность отношений человека и мира через систему сложных пространственных отношений, в напряжении и паузах, в перепадах, сбоях и победах силовых пространственных полей, а не в «элементарной» пространственности старой конструкции, не в физических действиях персонажей, минуя дискредитированную сюжетность, — такова установка молодого поколения. Но каких усилий стоило это завоевание; какие горизонты оно открывало, и какие потери в живом непосредственном ощущении мира, себя в мире оно, подчас, таило, потери, обретение которых в дальнейшем тоже окажется очень непростым.

Обладая высокой художественной интуицией, в этой ситуации Волович старался определить новое состояние человека в окружающей среде, по-своему стремясь к новой художественной системе. И тогда, в свете поисков, которые вело его поколение, и сейчас, спустя почти три десятилетия, его ранние работы радуют живой непосредственностью, напором исканий. Но «задним числом», зная почти классическую завершенность его листов середины 1960—1970-х годов, в теоретическом анализе, неизбежно выпрямляющем сложный процесс становления мироотношения художника, с необходимостью обнаруживает себя прежде скрытый за разнообразием возможностей тот его единственный путь, который поставил Воловича сегодня в ряд ведущих советских графиков. Вся его работа показывает, как преодолевалось сопротивление осваиваемой пространственной конструкции и как мучительно долго традиция прежнего мироотношения подстерегала его, толкая к давно готовым решениям. Так было в сериях рисунков и акварелей, привезенных из Риги, Таллина, с Камы. Так было и в детских книжках, оформленных им в эти годы.

Справедливость и объективность изложения биографии художника требует упомянуть о том, что новые работы, в которых он обратился к литературным образам, имеющим фольклорную основу, были встречены художественной критикой далеко не единодушно. Воловича упрекали в том, что он «взрослит» дет-

скую книгу. Это сейчас, на фоне неизмеримо возросшего уровня оформления детских изданий, можно сказать, что детская книга получалась у Воловича яркой и праздничной. Он не был безразличен к критике, но упорно не упрощал свои работы. Как и многие из его поколения, он отстаивал собственную позицию в искусстве в период, который самым содержанием своим был обязан отказу от «принципиальности», идущей на компромиссы. Скинув оковы нормативности, можно было дать волю своей природе.

Обратясь к сказке, а затем балладе, он объективировал столь близкую его самосознанию и так соответствующую этим литературным жанрам нерасчлененную целостность мира, построенного по мудрым и справедливым нравственным законам. Впрочем, он относился к тем молодым художникам, которые искали с книгой, с текстом, с читателем отношений более сложных, чем простое следование «по пятам» сюжета. Довольно быстро отказывается он от печальной традиции иллюстраций-вклеек, чужеродных организму книгу, от традиции натурального рисунка в пользу работы в материале — в пользу гравюры. Уже в предварительных набросках он непременно ищет такую пластическую форму, которая способна вызвать в душе читателя прежде всего общую эмоциональную атмосферу книги, раскрыть ее самобытность, национальный колорит, характерность. Тогда, как говорил Волович, «ощущение пойдет за ощущением», «здесь-то и может обнажиться глубина произведения». Но не от всего можно так быстро отказаться. И он, действительно, не был последователен в освоении новой для него системы, в каждой книге он делал свои открытия, искал свои приемы, часто отрицающие прежние.

В истории калифа, обращенного волей злого колдуна в аиста, оформленной Воловичем в 1960 г., шум, знойное солнце, острую характерность восточной улицы художник неторопливо распластывает снизу вверх по белой плоскости книжной страницы. Он справляется с особенностями ее визуального восприятия. Цветом или ракурсным построением возбуждает пространственное поле на переднем плане. Но тут же, словно спохватившись, погасит его, введя белое, чтобы сохранить определенность первой плоскости, условность создаваемого им художественного мира. Он находит упругие, плотные по фактуре линии, дающие спокойные плоскостные цветовые пятна. Середину книжного листа, которая всегда воспринимается отвлеченнее от плоскости, отпускает, моделирует глубже, весомей с помощью более смелых ракурсов и пластически выразительного пятна. Но и здесь до объема не доведет и упорно погасит лишнюю пластическую напряженность, вновь введя белое. Наконец, на самом дальнем верхнем плане он ослабит цветное пятно до свободного контурного росчерка, впустив белое внутрь изображения, словно оно выгорело на ярком южном солнце. Так, упорно раз-

бавляя плотный цвет, Волович тормозит пространственное напряжение. Движение в глубину становится ленивым, плавным, под стать знойному дню, и превращается в характеристику колорита, самобытности Востока. Изображение не проходит сквозь плоскость страницы в иллюзорное пространство, и традиционная перспективная схема оказывается разбитой. Белая плоскость книжного листа торжествует как самостоятельное в своем бытии пространство, правда, пока лишенное сложности томящихся в нем сопряжений. Но упоение появляющейся творческой свободой завораживает, и художник слишком смело строит композиции как фрагментарные, лишая иллюстрации полей, резко приближая фигуры к кромке первого плана, агрессивно обрезая их краем книжного листа. В результате передняя плоскость приобретает подчас неоправданную пассивность. Художественное пространство книжной иллюстрации теряет герметичность, персонажи оказываются как бы вываливающимися за переднюю плоскость. Традиционный «принцип двери», как будто успешно преодоленный им, напоминает о себе в такой неожиданной форме. А это грозит потерей чувства «книжности» (так, как оно понималось в то время). Только отсутствие перенапряжения в изображении, ослабление его в точке поворота движения назад, сведение всех пространственных отношений к лениво-певучему ритму, которому не требуется жесткого предела, спасает здесь Воловича и сохраняет видимость ненарушенной целостности художественной конструкции.

Работая над чешской сказкой «Пастух и рыцарь» (1961), он стремится избежать почти всякой пространственности, даже той, которую нашел в оформлении предыдущей книги, вошедшей, кстати, в число лучших советских книг года. В решении обложки он добивается строго плоскостного построения. В основе листа лежит элементарный контраст локальных цветов: черного и красного. На красном фоне, как бы врезаны в него черные металлические флюгеры в форме боевых штандартов, химер, драконов, всадника в рыцарском облачении. Красный фон и черное изображение почти равны по площади, возникает чувство, будто они постоянно меняются местами. И лишь название сказки, построенное из объемно-пространственных литер, возбуждает глубину. Но и в этом издании половинчатость его успехов обнаруживается сразу, как только открыта книга. Шесть цветных иллюстраций и несколько полуполосных черно-белых рисунков, выполненных в несопрягаемых пространственных системах, нарушают художественное единство книги. В рисунке он доверчив к натуре, он иллюстрирует конкретные сюжетные действия. В цветных иллюстрациях он создает ассоциативный мир. Сцены из рыцарского «кодекса чести», которые он здесь изображает, вполне возможны, но не имеют точных аналогов в тексте и обращаются скорее к эмоциональной памяти читателя. Художник изменяет масштабы, снимает плотность и

весомость цвета. Используя пластическую произвольность линии гравюры на картоне, он уплощает объемы, дематериализуя их, сводя к орнаментальному ритму.

В «Мансийских сказках» (1960) как будто возникает ненавистный молодым графикам 1960-х годов призрак так называемой «живописности». Текучая фактура влажного воздуха, мерцание кажущихся световых рефлексов на тяжелом снегу, мягкая свободная линия с нарочитыми помарками и неровностями, сгущающаяся в тяжело осевшую, как подтаявший снег, фигуру оленевода или растворяющаяся в вибрации воздушной перспективы до контурного рисунка в очертаниях оленей,— собранные вместе, эти, казалось бы, «неграфические» приемы как будто нарочно должны помешать торжеству книжной плоскости и, опустив пространство глубже текстовой полосы, увести его настолько, что вернуться назад к передней плоскости не удастся никакими, даже самыми изобретательными приемами. Но в том-то и секрет, что изображение, составленное из подвижных, прерывистых, зернистых по фактуре линий и пятен, «впускающих» белизну в самую свою структуру, погружается в белое пространство страницы как в воздушную атмосферу. Последняя растворяет в себе излишнюю пространственную заряженность. Такие иллюстрации свободно входят в общий пространственный строй белого листа, органично сливаясь с ним. Вот откуда, по-видимому, состояние душевной просветленности, которое так покоряет в данной серии. Но и эта, обретенная трудом, пространственная система оказывается недолговечной, а вместе с ней пока недолговечна и техника гравюры на картоне с богатой фактурой и приглушенным цветовым эффектом, воспринимаемая художником слишком мягкой и текучей для сосредоточенных отношений художественной системы, которую он осваивал.

В решении научно-популярной книги З. Шукстовой «Звездное небо» (1962) Волович восстанавливает чисто гравюрные приемы. Шмуцтитул к главе «Атмосфера и небо». Первый план — раскрытый фолиант. Пространство в сильном ракурсе уходит в глубину. Его движение надо остановить, оборвать, и художник грубо, резко прижимает его к плоскости черным контуром. Второй план — фигура воинствующего монаха в клобуке (кстати, одно из первых изображений обезличенного человека). Пространство барельефное — каждый элемент объема промоделирован белым штрихом — прижато к белому фону все тем же черным контуром. Следующий план — орбита спутника. Начинаясь как черное на белом, переворачиваясь в белое на черном, пластически разрабатываемая линия будит в элементарном плоскостном цветовом контрасте пространство, концентрирующееся в вещи — объемно моделированном теле спутника. Это пространство надо притушить, возвратить к элементарной плоскостности в краях листа. И тогда тонкий белый штрих звезд,

разбивающий объем до плоских осколков в верхней части листа, текст из плоско построенных профильных литер в белом пространстве внизу восстанавливают незыблемость плоскости.

Найденные здесь приемы оказываются понятыми все же излишне прямолинейно. Старательность и нарочитая заданность, с какой художник использует их, свидетельствуют об ученическом, все-таки формальном подходе к пространственной конструкции. Более того, при малейшей трансформации ее (например, большая напряженность изобразительного пласта) система теряет органичность и оборачивается внешним декоративизмом. Так случилось в серии иллюстраций к книге «Побежденный кит» (1963). В оформлении этой ненецкой сказки о борьбе человека и природы Волович в общем-то преодолевает привычную пассивность собственного мироотношения. И все же, как неровен он в этой работе, относимой критиками к наиболее законченным и зрелым его вещам.

Как будто без видимого усилия от плана к плану, скачками развивается пространство в глубину в листе «Много в море разных зверей,—думает Вай». В самом изобразительном мотиве Волович удачно находит общую силуэтность. Но как непостижимо трудно ему вернуться назад, к передней плоскости, чтобы глубина не стала иллюзорным прорывом. Он не может перевести в элементарный плоскостный черно-белый контраст буйство потока солнечных лучей, прорвавшихся сквозь полярную ночь, т.е. зафиксировать еще одну плоскость — фон, ограничивающий изображение сзади. Кажется, все было для этого: движение в глубину, просчитанное промежуточными, развивающимися параллельно зрителю планами (фигура Вая и берег моря, море с играющими рыбами... и даже пятно надписи — белый шрифт на черном фоне, ограничивающее изображение спереди). Но к третьему плану характер штриха неожиданно всколыхнул фактуру — плотность, материальность светового потока. Напряженность гравюрного поля тотчас возросла, и художественная система вышла из повиновения. В прорвавшемся световом потоке напряженно моделируется любой объем (летающие птицы). Предмет не подчиняется художнику, он принадлежит среде, энергично прорывающейся из глубины. Волович старается погасить эту излишнюю напряженность с помощью поставленных препятствий (лук), постепенно отказывая пространству в предметности, и даже решается на крайнюю меру — на разрыв рамы изображения, в надежде, что выход в пространство книжной страницы придаст художественной модели равновесие. Но этот прием остается вынужденной мерой, а не результатом органичного развития системы, ибо белое внутри изображения и за рамкой его — два разных, несопрягаемых белых. Внутри — как цвет, вне — как свойство пластической плоскости листа. То, что удалось в гравюрах на картоне для «Мансийских сказов», здесь чужеродно. Это белое никогда не

проникнет сквозь плотность цветowych пятен линогравюры и не поглотит избыточное напряжение объемов.

Об известной формальности в трактовке найденного приема свидетельствует и тот факт, что разрыв рамы Волович повторяет во всех листах серии независимо от степени напряженности изобразительного пласта. Лист «Со всего стойбища люди собрались» построен на плоском черно-белом контрасте, но как по-иному этот эффект, зафиксировавший прежде всего фон, разыгрывается здесь. Напряженный контраст фона переведен в плоский орнаментальный узор облаков к краям листа. Изображение развивается от фона вначале большими плоскими черными массами (фигура Бая), затем художник разбивает их белым штрихом орнамента инкрустированных мехом одежд (фигуры старика, ребенка). Появление черной надписи, совпадающей с передней плоскостью, отвечает контрасту фона. Изображение, таким образом, оказывается замкнутым. В нем слыты воля художника и саморазвитие системы. Но появление и здесь разорванной рамы переводит органично развивающуюся пространственную концепцию в сумму неких формальных приемов.

Анализ оформления книги П. Бажова «Малахитовая шкатулка» (1963) стоит несколько особняком во всех работах, посвященных творчеству Воловича. Отмечая «плоскостное, по большей части не свойственное Воловичу решение рисунков,— он хочет передать ощущение узора, лишенного пространственной измерения»⁴ (т.е. узора уральских камней), обнаруживая влияние литовской графики, авторы останавливают внимание преимущественно на цветных полосных иллюстрациях, в которых гиперболизировано романтическое начало сказов. Нельзя не согласиться, что орнаментальная организация плоскости в них сводит многообразные пространственные сопряжения к одному типу, лишает художника возможности обнаружить подлинную сложность функционирования изображения в пространственной структуре. Она придает пространственному полю некий равномерно распределенный эмоциональный заряд. Видимо, в орнаментальной структуре вообще существуют и драматические натяжения, но по крайней мере здесь их обнаружить художнику не удастся (хотя отдельные листы и не лишены обаяния, например, иллюстрация к «Золотому волосу»). В этом, безусловно, сказывается менее обостренное ощущение сложной реальности, чем то, которое предлагает П. Бажов.

Нельзя, однако, не заметить, что небольшие черно-белые гравюры, играющие роль заставок, в которые вынесены бытовые, социальные сцены, он организует совсем по иному принципу, чем цветные листы. Это принцип рельефного построения пространства, напоминающий деревянную резьбу. Кстати, именно барельефное пространство станет ведущим в работе, блистательно открывающей его период зрелости. Любопытна за-

ставка к «Огневушке-поскакушке», где разыгрывается мотив органного потока солнечных лучей, роковой для «Побежденного кита». Черно-белый контраст потока ослаблен уже в самом эпицентре, лишен плотности фактуры, приторможен препятствием (ручка ковш) и для большей верности переведен в орнаментальный завиток: незатейливую ромашку, создающую встречное потоку движение. Теперь даже самый сильный ракурс — почти иллюзорно уходящее в глубину топорщице — не в силах противостоять обратному «счету» пространства.

Таким образом, как ни старается Волович овладеть новой художественной системой в полноте и богатстве ее возможностей, сделать ему это пока не удастся. В соответствии с установкой системы он стремится отойти от «элементарной» целостности отношений «человек — мир». Он справедливо ищет сложности, расчлененности — в отношениях с образами литературного мира, в противопоставлении способов моделирования, цветных и черно-белых решений, иногда техник исполнения, надеясь на стыке этих противоположностей обнаружить то скрытое противоречие, которое будет способно развернуться в столь необходимую ему целостную гибкую модель. Он упорно ищет противоречие во всем, кроме последовательного проведения принципа многозначной сложности отношений художника, реальности и художественной системы, принципа, который в конечном счете, по-видимому, и определяет органичность овладения ею. Он «трансформирует» реальность, но не чувствует себя ей противопоставленным. Мысленный образ, общий изобразительный мотив, созданный по координатам нерасчлененной целостности состояния человека в мире, он помещает в осваиваемую пространственную среду, построенную по координатам активного противостояния художнику. И тогда найденные противоположности оборачиваются простыми различиями, параллельным сосуществованием в одной книге различных черт художественной конструкции. Иными словами, овладевая новой пространственной системой как соответствующей современному представлению об изобразительной культуре книги, он не может уловить то мироотношение, те художественные проблемы, которые задаются ею. Он пробует решать в ее пределах задачи несвойственные, в известной мере, «запретные» для нее, и таким образом обрести долгожданный, свой творческий почерк.

Но, как было показано выше, этот путь не оказался плодотворным. Если создавать действительно сложные пространственные построения, тогда состояние человека в моделируемом художественном мире неизбежно обретает многозначность, порой парадоксальность. Нерасчлененная же целостность отношений «человек — мир» необходимо ведет к значительному упрощению пространственных отношений, на которые «запрограммирована» система, сведению их к элементарной плоскости, т. е. к лишению ее богатства и полноты возможностей. Создать

же плодотворный вариант данной художественной модели, в котором бы органично соединились сложность пространства и простая нерасчлененная целостность отношений человека и мира, оказывалось невозможным. Это подтверждается прежде всего теми изобретательными приемами, которыми художник как бы «защищает» осваиваемую систему или спасает органичность, последовательность своего мироощущения. Уже само появление этих вынужденных мер ставит мироотношение в неблагоприятные испытания и может предвещать утрату его целостности, непротиворечивости. С другой стороны, сами эти приемы ломают изнутри синкретизм в отношении художника к миру.

Таким образом, из практики освоения Воловичем новой художественной системы напрашивается один вывод: он воспринимает ее пространственные отношения как сумму формальных приемов, сохраняющих цельность плоскости листа и придающих ей пластичность. Пластичная плоскость как основа новой художественной конструкции, а не новой художественной концепции.

Освоение пространственной системы шло, однако, параллельно становлению духовного мира художника. Конструируемая по логике своих законов, художественная система «вела» не только его руку, она не могла не корректировать и его личность. Кто знает, как справился бы Волович со своим мироотношением, не иди он навстречу системе, откristаллизованной опытом художественных поколений. Эта новая пространственная среда при прочих благоприятных условиях сама способствовала выведению художника к многозначной сложности состояния человека в современном мире. Он ошутит всем существом своим художественное пространство, а вместе с ним и реальность данной художественной модели как сложно сопряженные, стремящиеся подчас подчинить себе и его. И художник может (должен!) остановить и преобразовать в своем листе это нашествие. Он должен доказать возможность победы над черствой холодной средой, а если это не удастся, то возможность (необходимость!) в любых условиях сохранять верность себе, преданность той человечности, которая с таким трудом обреталась в ходе эволюции человечества.

Его позиция более не останется пассивно-созерцательной. Он выйдет к своим темам, своим образам. Он поймет поток реальности как агрессивный. Он увидит опасность наивного простодушия, пагубность неосознанной доверчивости и перенесет свою позицию на всю художественную систему, которой овладевал. Так гражданская ответственность войдет в саму структуру его листов. Так отдельные художественные приемы сольются в художественную концепцию, и тогда сразу качественно вырастет мироотношение художника.

Этот этап открывают листы к шотландской балладе Р. Стивенсона в переводе С. Маршака «Вересковый мед» (1965), выполненные для Международной выставки искусства книги в

Лейпциге и удостоенные там серебряной награды. Новая работа действительно поражает органичностью и последовательностью разработки характера пластичной плоскости. В сравнительно однородной, как будто бесстрастной массе белого он умело создает разные пространственные натяжения. Эта среда из белого цвета, лишенная конкретных качественных признаков, специально им никак не моделируется, не рождает ту или иную изобразительную форму. Само изображение (предмет, человек) как будто возбуждает вокруг себя то или иное качество среды.

Разворот первый, левая полоса. Прихотливо изогнут орнамент из цветущего зеленого вереска, кокетливо вплетаются в него красные фигурки медоваров. Трогателен мир пиктов. Ни малейшей тени напряжения в отношениях белого фона и изображения. Под рукой художника этот мир развивается как арабесковая композиция. Орнаментальные изобразительные формы любовно komponуются с прозрачной полосой шрифтового набора, и обе легко и простодушно погружаются в чистоту и беззаботность белого пространства. Правая полоса. Мрачно, в неумолимо жестком ритме через моря и скалы направлена на этот мир беда с каменными глазами и каменным сердцем. Качественно изменилось натяжение белого пространственного поля. Оно напряженно всколыхнулось под тяжестью барельефного изображения корабля с шотландскими воинами. Плоскость фона тут же укрепилась, стала активнее, плотнее. Барельеф опирается на плоскость как на стену, но не растворяется, а противостоит ей. Статичная тяжелая изобразительная масса вошла в общий пространственный строй листов, настойчиво и методично накладывая отношения господства и подчинения, насилия и покорности. У этого изображения еще нет животной приспособляемости к среде, оно не выходит из фона и не погружается в него, а значит, как будто не манипулирует фоном. Белое в глубине наглухо закрыто для него. В этих пока элементарных сопряжениях таятся грозные взаимодействия. Так отношения изображения и фона становятся качественной характеристикой образов. «Цветы, в которые брошен камень» — в этом противопоставлении первого разворота предчувствие драмы.

Заявленные в листах, открывающих иллюстративную серию, типы пространственных отношений почти не меняются от разворота к развороту по мере развития действия баллады — в логике художественной модели эти отношения среды и изображения обретают качества данности, предустановленности, хотя в каждом листе они «развертываются» по-своему.

Во втором развороте — «Нашествие шотландцев» — нет ни одного красного пятна. Черно-белое изображение приблизилось вплотную к нижнему краю листа, полонив весь разворот. Объем обретает силы горельефа (справа внизу) и, словно от тяжести, перенапряжения «взрывается»: мощные осколки горельефа тя-

желыми черными птицами разлетаются из единого центра к периферии листа влево направленным потоком, туда, где на предыдущем развороте так беззаботно рос вереск. Так, доведя изображение до предельного объема, художник гасит его вначале до барельефа, а затем, ближе к левому краю листа, до плоского силуэтного пятна, утверждая при этом победу плотности, неприступности фона. Правда, нельзя не заметить, что в данной системе подобные предосторожности излишни. Изображение свободно живет на странице, оно опирается на нее, нигде не опускаясь в белое ни на йоту. Плоскость здесь особенно тщательно укреплена, как непроницаемая крепость, недоступная агрессии изображения. А используемый прием — это прежде всего свидетельство овладения культурой книги, не случайно он сразу вызывает в памяти «двигательную плоскость» В. Фаворского. Третий разворот — «Шотландский король и старик-медовар». Художественная модель как бы «перевернулась». Формы левой полосы первого разворота разрушены, их осколки отброшены за ее пределы далеко вправо. Их место заняла иная форма и сразу переорганизовала лист. Как хрупкий осколок орнаментального пространства — старый горбатый карлик. Слева, на всю страницу — огромная серая масса, нависшая над ним. Суров, как серые скалы Шотландии, гневен шотландский король. Беззащитна ветка цветущего справа вереска. Сильна по форме, агрессивна к фону маска. Воробьиный голосок карлика и язык каменного меча. Этот разворот можно было бы назвать диалогом двух пространственных форм. Последний лист — «Уходящие шотландские воины». До плоского рельефа на левой полосе волей художника ослаблено черно-белое изображение. Склонили головы шотландские воины. Правая полоса свободна от текста. Художник тревожит в белом как призрак, как грезу лишь беззащитную арабеску вереска. Хрупкий, прозрачный, живой тоненький росточек неумолимо тянется вверх над морем зла. В этом пластическом мотиве — пафос нового мироотношения художника.

Следуя логике освоенной художественной концепции, Волович отказывается от персонализированной характеристики героев. Таковы прежде всего фигуры шотландских воинов — символ обезличивающей, уничтожающей человека силы. Но среди изображений нет и портретов медоваров. Формулировка всех образов доведена до символа. Весьма специфична в данной пространственной системе концепция предмета. Предмет: ветка вереска, маска, рогатый шлем — существует сам по себе, обособленно от других изобразительных элементов модели. Можно с уверенностью сказать, что и он становится символом, знаком. Как будто иллюстрируя движение сюжета, Волович в то же время отказывается и от каких-либо конкретно-исторических национальных примет в costume, быте, предмете, ограничиваясь лишь самым общим абрисом их, уходя даже от подо-

бия разнообразных фактур. Хотя соблазн, видимо, был велик: в записных книжках художника стали появляться тщательно зарисованные подлинные древние и средневековые предметы, геральдика, оружие, украшения и т.д. Но... художник вводил подлинную красивую, сложную по форме вещь в свою модель, и она выглядела здесь искусственно внесенным, украшательским элементом. Этим листам был необходим лишь знак вещи. Так освоенная пространственная концепция, обезличивая конкретные признаки эпохи, уводила в мир вне времени к проблемам, которые и сегодня лихорадят человечество.

И к каким бы темам в дальнейшем ни обращался Волович, в его графику отныне всегда будут введены социальные конфликты своего времени. Можно наверняка сказать, что в его листах, как, впрочем, в работах всякого подлинно талантливого зрелого мастера, свернут ответ его современников на традиционные вопросы человечества: «Кто мы? откуда? куда идем?»

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Павловский Б. В. Художники Свердловска. Л., 1960, с. 92.

² Здесь и в дальнейшем мы исходим из методологических принципов и содержательной интерпретации пространственной системы искусства XX в., изложенной Р. Б. Климовым в статьях «Заметки о Фаворском» (В кн.: Советское искусствознание' 74. М., 1975; Советское искусствознание' 75. М., 1976).

³ Климов Р. Б. Заметки о Фаворском.— В кн.: Советское искусствознание' 74, с. 203—204.

⁴ Воронова О. Виталий Волович: книжная графика. М., 1973, с. 24.

Н. П. ЯКИМОВА
Уральский университет

***На пути развития
живописно-объемной декорации
(опыт художников Свердловского театра
оперы и балета, 1960–1970 гг.)***

В развитии сценографии музыкального театра 1960-е — начало 1970-х годов — качественно новый этап. До этого времени многие считали оформление музыкального театра областью устойчивой, малоподвижной, невосприимчивой к новым идеям в декорации, областью, огражденной, как Великой китайской стеной, магическим понятием «специфика»¹.

В течение нескольких десятилетий на оперной сцене господствовала живописно-объемная система декораций, основанная на принципе покартинного оформления спектаклей. Однако уже с конца 1950-х годов наметились поиски как принципиально новых средств и приемов, которые отразились в синтезе конструктивных тенденций с эмоциональностью и пластической выразительностью современной живописи, так и иных, еще не выявленных возможностей традиционной декорации. И если раньше принцип исторической достоверности, составлявший основу изобразительной структуры музыкального спектакля, сводился к воспроизведению стиля и содержания музыкальной драматургии, то в 60-е годы этот принцип обогатился новым эстетическим содержанием. «Изменившаяся психология современного человека, его строй мыслей, способность сопереживания в результате ассоциативного решения требуют от художника большей остроты мысли и художественного обобщения»².

Сценография Свердловского театра оперы и балета им. А. В. Луначарского данного периода позволяет проследить эти общие закономерности процессов, происходящих в музыкальном театре, поскольку этот театр известен не только как хранитель лучших традиций, но и как коллектив, ищущий новые пути в работе над постановками. Такие художники, как В. Серебровский, М. Мукосеева, И. Севастьянов обратились к так называемой «пластической режиссуре». Но основную на-

правленность, «творческое лицо» сценографии театра этих лет определили работы мастеров живописно-объемной декорации Н. В. Ситникова и В. А. Людмила.

Основным средством выразительности театральных работ народного художника РСФСР Николая Васильевича Ситникова была и остается живопись. Тонкое музыкальное чутье, знание истории культуры, способность проникать в самую суть музыкальной драматургии позволяют художнику создавать декорации, адекватные партитуре музыкального произведения. Какой бы спектакль ни оформлял Ситников (а перечень его работ чрезвычайно обширен), его декорации тщательно продуманы, каждая деталь несет большую и смысловую, и эмоциональную нагрузку. Наделенный тонким чувством цвета, художник каждому спектаклю придает неповторимое колористическое звучание.

Основные принципы творчества Н. В. Ситникова сложились в годы Великой Отечественной войны и послевоенный период. Главенствовавшая в то время живописно-объемная система декораций стала для художника излюбленным средством воплощения музыкальной драматургии. Оставаясь в рамках этой системы на протяжении более чем тридцатипятилетней творческой жизни, Ситников сумел создать оформление спектаклей, которые вместе с работами В. А. Людмила составили эпоху в развитии театральной декорации Свердловской оперы. Вместе с тем творчество Ситникова являет собой пример беспрестанного роста, в котором избранные им в начале пути принципы постоянно обогащались.

Это можно проследить на примере некоторых спектаклей, к оформлению которых он обращался неоднократно. Никогда не повторяясь, художник каждый раз находил новое, более емкое образное решение. Так было и в 1970 г., когда на сцене Свердловского театра оперы и балета была предпринята постановка двух одноактных опер — «Иоланты» П. И. Чайковского и «Мощарта и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова.

В новом варианте декораций «Иоланты» (впервые к этой опере он обратился в 1948 г.) Ситников отказывается от изображения того цветущего сада, обилия сирени, «райских куш», что увлекло его в первый раз. Теперь он насыщает сцену воздухом, дает простор волшебной музыке Чайковского. Строже и изобретательнее становится его решение: на фоне бескрайнего, сливающегося с бездонным небом моря, — дворец сказочной архитектуры, изваянный прямо из скалы. Выжженные солнцем, словно сами светящиеся камни. Архитектура дворца навеяна художнику образом чудесной золотой арфы. Тонкие стройные колонны натянуты словно струны этого удивительного инструмента. По стенам дворца раскинулись полуувядшие вяющие растения, камень стен прошли голубоватые трещины. И лишь справа два куста роз (необходимые по сюжету) и легкое воздушное дерев-

це цветущего миндаля — все, что осталось от прежних «кущ». Пространство декорации залито светом.

«Они (декорации.— Н. Я.) написаны так, что веришь: король Рене устроил гнездышко для своей дочери в таком месте, где живут разве только горные птицы и куда путь нелегок и опасен. И хорошо, что сцена не загромождена пресловутыми оперными «кустами», что вокруг много света и воздуха»³, — писала газета «Уральский рабочий».

Тонкий колорист, умеющий одним цветом передать эмоциональное содержание музыки, в решении декораций к «Моцарту и Сальери» Ситников сознательно ограничивает свою палитру двумя цветами — черным и белым. Через их противопоставление вырастает образ спектакля в целом. «Лаконично развивается действие трагедии, и предельно лаконичен язык сценического оформления»⁴.

Для декораций Ситников использовал в качестве материала многослойный тюль, что позволило сделать зыбкой границу черного и белого, которая проходила по диагонали сцены. Правая часть площадки была озарена светом, левая тонула во мраке, что читалось как символ противопоставленности светлого гения Моцарта низменным помыслам Сальери.

Эта же тема противопоставления двух начал прозвучала в разработке мебели и костюмов. Изящных очертаний рояль, стул и легкий столик, спорящие с темным тяжеловесным и добротным креслом; элегантная фигура Моцарта, одетого в изысканный белый, отделанный серебром камзол, противопоставлена угловатой фигуре Сальери в черном, расшитом золотом костюме, в туфлях с длинными квадратными носами.

Эффектно было решено постановщиками появление Сальери на сцене. Одетый во все черное, он стоял, повернувшись спиной к зрителям, на темной половине сцены и с поднятием занавеса просто поворачивался лицом к зрительному залу.

С первыми аккордами «Реквиема» на глазах у зрителей происходило превращение: черно-белое исчезало, и в вышине вырисовывались синие своды готического собора, позволяющие не только слышать, но и «видеть» гениальную музыку Моцарта.

«Богатство Моцарта нельзя отнять, оно в нем самом, и в этом его огромная нравственная сила. И не Моцарт беззащитен перед злобой, завистью и лицемерием, а Сальери беспомощен перед истинным благородством, нравственной чистотой Моцарта. Так же воспринимается трагедия и в постановке нашего театра»⁵, — отмечалось в рецензии на спектакль.

В этой работе Ситников достиг большой степени законченности. Здесь с наибольшей полнотой проявилась характерная для его творчества последних лет тяга к лаконичным, предельно выразительным, вырастающим до значения символов решениям декораций. Таким условным театральным приемом стал раздвижной живописный занавес в оформлении оперы З. Па-

лиашвили «Даиси» (1972). Состоящий из пяти частей, он открывает попеременно то одну, то другую часть сцены, как бы «листая» главы повествования, посвященные Маро или Малхазу. Глубоко символично изображение на занавесе: устремленные друг к другу фигуры юноши с кистью винограда и девушки с чашей вина в руках разделены вертикальной черной полосой с изображенным на ней кинжалом. При активном участии этого занавеса постановщикам удалось создать ряд интересных мизансцен, таких как поединок Малхаза и Киазо в финальной сцене, когда на площадку опускается одна-единственная, средняя часть занавеса с изображением кинжала.

Развитие музыкального и сценического действия «Даиси» основано на принципе контрастности. На этом же принципе строится и оформление Ситникова. Живописный строй декораций решен на контрасте золотого тона занавеса (с вертикалью кинжала на черном фоне) с открывающимся за ним в высшей степени поэтичным горным грузинским пейзажем, окутанным нежными голубоватыми сумерками.

«Даиси» в переводе означает сумерки. Название произведения образно раскрывает его идейно-художественное содержание: сумерки морально-нравственных догм, погубивших героя оперы Малхаза.

Работа над «Даиси» предшествовала поездке художника в Грузию, на родину создателя этой замечательной оперы. Впечатлением от встречи с произведениями народного грузинского искусства навеяно изображение на занавесе. Чуткое ощущение национального колорита, проявившееся в выборе красок, решении костюмов, характеризует художника в данном спектакле.

Нежной светлой цветовой гамме костюмов Маро и Малхаза противопоставлен выполненный в насыщенных багровых тонах костюм военачальника Киазо. Полнокровные, яркие массовые народные сцены чередуются с решенными в жемчужных, нежно-голубых тонах лирическими картинами свиданий Малхаза и Маро.

Стремление полнее передать в декорации своеобразие, сущность музыкальной драматургии часто заставляет художника выделять какой-нибудь мотив, несущий большую эмоциональную и смысловую нагрузку. В опере «Даиси» таким мотивом было изображение на занавесе. Камертоном оформления оперы Д. Верди «Травиата» (1975) стала «мишура» — позолоченный декоративный орнамент постоянного игрового портала сцены. Спектакль был задуман Ситниковым как серия сменяющих друг друга картин, соответствующих душевному состоянию героини в определенные моменты ее жизни. Блестящая, сверкающая позолотой гостиная Виолетты, роскошная, как и наряд ее хозяйки, сменяется во втором действии уголком парка. Помпезная роскошь первого действия уступает место изысканной утонченности. Динамическая скульптурная группа «Аполлон и

Дафна» играет здесь не только декоративную, но и немалую смысловую роль, внося в картину любви и безмятежного счастья тревожную ноту. По словам самого художника, Дафна, убегающая от Аполлона, призвана ассоциироваться с грядущей потерей Альфреда.

Драматизм действия нарастает в следующей картине: тяжелые насыщенные цвета игорной комнаты становятся органичным фоном для трагического объяснения Альфреда и Виолетты.

В трагическом финале оперы со всей полнотой проявилось умение Ситникова языком вещей сказать самое главное. На сцене та же, что и в первом действии, некогда роскошная гостиная. Но вместо картины на стене висит одна рама, окружающая черную пустоту. Исчезли рояль, богатая люстра, мраморная ваза у лестницы. От прежней обстановки остались лишь кресло и ряд приставленных к нему банкетов, на которых лежит Виолетта. Справа в углу — принесенные из кухни характерный французский стул с высокой спинкой и простой табурет с одинокой свечой. Пожухла, потемнела «мишура», обрамляющая сцену. Вся картина выдержана в серо-черных красках, передающих прежде всего драматизм происходящего.

В декорациях к «Травиате» Ситников выступил как умный и тонкий рассказчик, сумевший путем постепенного нарастания драматического накала создать свой динамичный, полностью созвучный музыкальной драматургии Верди образ спектакля. Одной из последних его работ стали декорации к опере А. П. Бородина «Князь Игорь» (1976).

«Три силы показаны и сведены в конфликт в опере «Князь Игорь»: народ с представителями и вождями русского патристического лагеря — Игорем, Ярославной, боярами; их внутренние враги — Галицкий и его челядь, к которым присоединяются Скула и Ерошка; половцы. Основная и ведущая роль в опере принадлежит первой из этих сил»⁶.

Спектакль построен на ритмичном чередовании сцен. Пролог, вторая и четвертая картины связаны с образом Ярославны, с темой Родины. Объединяющей эти картины «силой» у Ситникова становится фиолетовый цвет. Серовато-сиреневые тона декораций пролога постепенно сгущаются, создавая в конце ощущение предчувствия гибельного исхода затеянной Игорем военной экспедиции против половцев. Дальнейшую разработку этот цвет получает во второй картине, где по насыщенности он достигает своего наивысшего звучания. Сцена в тереме Ярославны — самая трагическая по содержанию во всей опере: Ярославна получает весть о поражении Игорева войска. В картине «Плач Ярославны» от зловещего фиолетового цвета остаются лишь легкие сиреневые облака. Все в ней олицетворяет надежду Ярославны на встречу с князем.

Ситникову удалось создать интересное решение архитектур-

ного облика древнерусского государства, являющего собой «сочетание остатков древней деревянной Руси с ее потемневшими от времени громадными балками и новой каменной архитектурой храма в княжеских палатах»⁷. Как символ воспринимается в четвертой картине Ярославна, стоящая в белом платье на строящейся белокаменной стене среди обгоревших руин старого города.

* *

*

Лучшие спектакли, оформленные заслуженным художником РСФСР Владимиром Александровичем Людмилиным в течение рассматриваемого периода, — произведения классического репертуара. В его декорациях воплотилось чуткое органичное прочтение опер П. Чайковского, Д. Верди, С. Прокофьева, М. Глинки. В. А. Людмиллин — художник именно музыкального театра, в высшей степени чувствующий связь вокальной и пластической характеристики образов с общим стилистическим замыслом оформления. Специфической особенностью его мастерства является то, что, создавая декорацию по тому же принципу единой живописной установки, он в гораздо меньшей степени, чем Н. В. Ситников, пользуется непосредственно самой живописью, с большей охотой прибегая к созданию различных архитектурных композиций.

Эти особенности его сценического почерка нашли свое выражение в декорациях к операм Ш. Гуно «Фауст» (1961) и «Ромео и Джульетта» (1974), где художник создает единые трансформирующиеся архитектурные установки.

Над оформлением «Фауста» Людмиллин работал вместе с художником В. Половко. Постановщики стремились создать более конструктивное, драматически насыщенное, чем это намечено первоисточником, действие. Стремление к единству отразилось и в желании найти обогащенное зрительное решение спектакля. Таким «видеолейтмотивом» становится широкая лестница, которая ведет на галерею, расходящуюся в разные стороны, и изображение уходящего вдаль бесконечного неба на живописном заднике. «Декорации становятся образами — символическими, емкими и смыслозначимыми: это и средневековый город — тесный, душный уголок человеческого бытия, и бесконечность космоса... лестница — не только атрибут декорации, но и образ, своего рода аллегория положения того или иного героя в жизни, завоеванного в силу определенных обстоятельств. Не случайно именно на лестнице разворачиваются все узловые в драматургическом отношении эпизоды.

...Художники и постановщики добились концентрированности и мобильности декораций. Введение нескольких выразительных деталей позволяет легко использовать постоянный интерьер в различных сценических ситуациях, превращая его то в кабинет

старого ученого, то в шумную городскую улицу, то в сад...»⁸.

Устремленные ввысь башни средневекового замка, застывшие лики святых — и мы уже попадаем в эпоху мрачную и суровую, аскетичную и грозную. Но воспроизведением исторического колорита не ограничивается функция декорации в опере. Декорации здесь обладают великолепной способностью изобразительного выражения настроения музыки.

Глубоко символичен цвет, «присуждаемый» художником действующим лицам: нежный сиреневый — Маргарите, белый — цвет старости, седин, мудрости — Фаусту, зелено-голубой, «солдатский» — Валентину, черно-красный — Мефистофелю.

Основой оформления другой оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта» является изящная лестница с галереей, удачно обыгрываемая во всех картинах. Легкие, полупрозрачные драпировки помогают создать камерное звучание интерьера комнаты Джульетты, решетки, вставленные в воздушные арки галереи, превращают установку в лестницу фамильного склепа Капулетти.

Помимо использования единых архитектурных установок, стремление к созданию цельного образа многокартинного спектакля часто приводило Людмила к введению в изобразительную партитуру спектакля единого мотива. При постановке оперы Д. Верди «Дон Карлос» (1968) Людмиллин находит основной мотив, объединяющий все семь картин, — это мотив железных решеток, несущий прямую смысловую нагрузку. Решетки, составляющие основу постоянного игрового портала, высокие решетчатые ворота сада королевы, решетка даже в окне королевского кабинета, и наконец, решетка там, где ей и положено быть — в интерьере тюрьмы...

«Стены из серого камня. Металлические решетки, готовые вот-вот сомкнуться. Голые деревья, устремившие к небу мертвые ветви-руки, молящие о пощаде. Холодный цвет — серый, синий, фиолетовый. Все это точно передает дух мрачной эпохи, эпохи королей-деспотов и жаждущей крови инквизиции»⁹.

В решении изобразительного облика спектакля преобладает предельно четкий графический рисунок. С помощью нескольких постепенно сокращающихся в размере арок художник создает перспективу готического портала входа в храм в первой картине. В ряде следующих картин преобладает вышеупомянутый мотив металлических решеток, являющийся средством раскрытия мрачной сущности эпохи правления Филиппа II.

Как воплощение безграничности власти Великого инквизитора было задумано художником изобразительное решение сцены аутодафе. Глухой черный тон романской крепостной стены, на фоне которой пылает костер с еретиками, пронзительно синее небо — вот эта предельно выразительная цветовая гамма, точно передающая зловещий характер сцены. Символично воспринимается распятие на фоне средней башни, у подножия

которой горят несчастные еретики. Кажется, что сам Христос горит на костре, зажженном Великим инквизитором.

В декорациях оперы «Дон Карлос» проявилось с наибольшей полнотой характерное для творчества Людмила в целом стремление в декоративно красивой сценической композиции образно выразить характеристику музыкальной драматургии.

Рассмотренные спектакли позволяют говорить об обновлении живописно-объемной декорации, выразившемся в поисках единой сценической установки, новых принципов решения пространства сцены, в стремлении создать обобщенно-художественный образ, в использовании живописных образов-символов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Художник, сцена, экран. М., 1975, с. 35.

² Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное декорационное искусство. М., 1975, с. 221.

³ Головачева Л. Благополучная классика.— Уральский рабочий, 1970, 1 марта.

⁴ Ганина Л. Трагедия духа.— На смену!, 1970, 25 февр.

⁵ Балашов В. Музыка живописи.— На смену!, 1970, 3 марта.

⁶ Егорова О. Неувядаемая опера.— Вечерний Свердловск, 1976, 27 марта.

⁷ Там же.

⁸ Сокольская Ж. Понимание классики.— Уральский рабочий, 1976, 17 дек.

⁹ Головачева Л. Верди экзаменует.— Вечерний Свердловск, 1968, 3 апр.

Т. В. ПАРНЮК
Свердловская средняя школа № 13

Своеобразие уральского камнерезного искусства в творчестве Н. Д. Татаурова

Красоту цветного камня человечество ценило издавна. Издавна любили и понимали камень на Урале. Но подлинная история уральского камня и его художественной обработки началась лишь в XVIII столетии. Славу камнерезного искусства Урала создали не только художники большого дарования, чьи имена сохранила история, но и тот огромный отряд художников-тружеников, даровитых умельцев, благодаря которым совершенствовались, накапливались и передавались традиции.

Среди уральских камнерезов видное место занимает Николай Дмитриевич Татауров, один из прославленных яшмоделов, участник многих всероссийских, всесоюзных и международных выставок, обладатель премий, почетных дипломов и грамот, человек, прошедший большую жизненную школу и воспитавший талантливую смену. Несмотря на значительный вклад Н. Д. Татаурова в историю камнерезного дела на Урале, его творчество не было до сих пор предметом монографического анализа, а упоминания о нем в специальной литературе разрозненны и не всегда точны¹.

Путь к камню Николая Дмитриевича Татаурова во многом типичен для уральских мастеров. Сын кузнеца, он с детства наблюдал за отцовской работой, иногда помогал ему. Работа кузнеца с горячим ковким металлом требовала особенного чутья материала: его температуры, массы, объема — ведь делали все «на глазок», интуитивно, до всего доходили опытом, тщательно приберегая и накапливая наблюдения и навыки. И наверное, это отцовское «чувство материала» передалось сыну.

В 1893 г. Николай Татауров поступил в школу мастеров-камнерезов при Екатеринбургской гранильной фабрике². Школа «рисования, лепления и резьбы»³ при фабрике практически была организована в 1800 г., когда директором и главным начальником экспедиции мраморной ломки и прииска цветных камней стал президент Академии художеств граф Александр Сергеевич Строганов, много сделавший для развития Екатеринбургской гранильной фабрики и школы при ней. После смер-

ти Строганова, в 1811 г., гранильная фабрика переходит в ведение императорского кабинета⁴ и выполняет заказы только для царского двора. Во второй половине XIX в., когда «умирал» классицизм и русское декоративно-прикладное искусство, как и все искусство в целом, искало новые пути, императорская фабрика, работавшая на заказ узкого круга лиц, оставалась в стороне от этих поисков, продолжая работу в старых традициях. Но великолепные произведения, например, знаменитые уральские вазы из камня, создаваемые и теперь, мало соответствовали новым архитектурным формам. Делали их преимущественно для выставок, где они поражали зрителей филигранной техникой и отточенностью исполнения. В 1861—1863 гг. после отмены крепостного права многие камнерезы, ранее прикрепленные к фабрике, покинули ее. На фабрике остались только волнонаемные рабочие⁵. В результате большинство рабочих династий, которые в немалой степени обеспечивали непрерывность традиций уральского камнерезного искусства, прекратили свое существование. В 1850—1870-е годы фабрика переживала кризис.

Поиски новых форм изделий, нового применения цветного камня начались с 1886 г., после назначения директором фабрики (12 ноября 1885 г.) горного инженера В. В. Мостовенко⁶. Он понимал особое значение фабрики и существовавшей при ней школы, считая их своего рода академией камнерезного искусства. «Школа рисования, лепления и резного искусства при фабрике давала возможность иметь опытных мастеров камнерезного дела, которые служили не одной лишь фабрике, но распространяли это искусство как кустари, являясь представителями особого рода промышленности, занявшей в истории Урала почетное место», — отмечалось в отчете В. В. Мостовенко за 1909 г.⁷

Во время учебы Н. Татаурова в школе его наставником был Константин Алексеевич Петровский⁸. Он «учил лепке, рисованию и разным наукам — арифметике и другим, — вспоминал Н. Татауров. — ...В школе платили мало, рубля два-три в месяц... Но мы получали доход от листиков, которые делали по моделям учителя... Когда приходили на фабрику посетители, он продавал наши листочки»⁹. После пяти лет обучения, в 1897 г., Н. Татауров, получив документы об окончании трех классов начальной школы и о прохождении полного курса обучения камнерезному делу, начинает работать на фабрике, получая в год 168 рублей¹⁰. Он, его брат Георгий, В. Семенов, Шмелевы, Комаровы стали мастерами нового поколения камнерезов, поколения, сохранявшего старые традиции и ищущего новые пути, ибо на рубеже веков почти полностью обновляется состав работников фабрики.

Период становления творческого почерка мастера до настоящего времени мало изучен, сведений о его ранних работах поч-

ти нет, вот почему особый интерес представляют воспоминания М. В. Егоровой, внучки Н. Д. Татаурова¹¹. Первые работы были выполнены Татауровым в шестнадцатилетнем возрасте. Одна из них, «Распятие»¹², представляет крест из камня песочного цвета высотой около 15 см с фигуркой Христа, выполненной из калканской яшмы.

По воспоминаниям М. В. Егоровой, поражала филигранность исполнения: у 10-сантиметровой фигурки, вырезанной в таком твердом камне, как яшма, был виден каждый ноготок на пальцах, каждый вбитый в тело гвоздь. Видимо, скульптура представляла музейную ценность, ибо в 1957 г. сотрудники Звенигородского музея обращались к внучке камнереза с просьбой продать «Распятие» для экспозиции.

На фабрике Николай и его брат трудились в основном над заказами для кабинета царя и царицы, иногда для церквей (иконостасы и дарохранительницы). Они вспоминали: «А то делали мы совсем махонькие столики. Три вершка вышиной, а ножки точеные. Делали мы и зверьков и животных маленьких... Делали и корзины для фруктов, делали и сами фрукты... Цыплят делали, когда они из яйца вылупляются... Гнездышки с птенчиками делали... Много приходилось делать и печаток разных — из малинового шерла, из аметистов, из аквамаринов... много пепельниц, много избушек для папирос...» Все работы молодых мастеров уходили в Петербург, «а у самих-то даже запонок не было»¹³. За работу для царского двора Н. Д. Татауров был награжден царскими грамотами и именными серебряными часами «из кабинета его императорского величества»¹⁴.

В специальной литературе о братьях Татауровых упоминают начиная с их работы над картой Франции (1898—1900). Но сам факт привлечения к изготовлению такого ответственного заказа 22-летнего камнереза свидетельствует о его высокой квалификации. Необходимый же опыт, точность глаза, твердость руки, художественная чуткость приобретались постепенно в эти первые годы самостоятельной работы. Школа выпускала, можно сказать, мастеров-универсалов. Кроме основной специальности ее ученики владели навыками работы во всех областях обработки камня: камнерезной, гранильной, ювелирной. Но все же у каждого мастера был свой камень, которому он отдавал явное предпочтение. Таким камнем для Н. Д. Татаурова стала яшма! Он выбрал ее за сказочное многоцветие и необычайную твердость.

Процесс обработки яшмы труден. Из сырья, покрытого туманной пленкой, надо выбрать подходящий материал, для этого по камню проводят сырой тряпкой и он чудесно оживает, четко проступает его рисунок. Затем камень простукивают молотком, чтобы убедиться, что он годен для обработки и не содержит трещин, «мякотин», различных включений. После осмотра ка-

мень распиливают на специальном станке на ровные пластинки нужной толщины — «фанеру», затем следует проточка и шлифовка на другом станке — планшайбе. Если из яшмы делают броши, запонки, вставки для пудрениц, ее полируют сразу же после шлифовки. Мозаичную же плоскость сначала «набирают» — накладывают плитки на каркас, учитывая при этом, что площадь каркаса надо закрывать так, чтобы следующую плитку можно было свободно вставить сбоку, а не сверху. После этого при определенной температуре плитки наклеиваются на каркас. Эта операция требует большого опыта и чутья: перегрешь — потрескается яшма, плохо нагреешь — плитки отпадут. И наконец, готовая мозаика полируется. Н. Татауров в совершенстве овладел техникой каменной живописи, что и доказал в процессе работы над картой Франции.

Карта была изготовлена под руководством В. В. Мостовенко и подарена Франции в 1900 г. в честь дружбы между двумя государствами. Для ее создания была организована своеобразная артель из 8 человек, в которую вошли камнерезы и гранильщики: Н. и Г. Татауровы, А. Шубин, К. Воронов, А. Нехорошков, Подкорытовы, Д. Зверев. Для составления проекта карты пользовались топографическими картами Франции. 86 французских департаментов набирались из «фанеры» калканской, кушкульдинской, николаевской (шалимовской), ямской яшмы, а также из агата и нефрита. Агатовые вставки делал Н. Татауров. 106 городов были обозначены уральскими самоцветами. Уникальные камни отмечали наиболее крупные французские города. Так, Париж обозначен сиберитом (красный турмалин) в $4\frac{1}{4}$ карата. Реки и озера выполнены из платины, а названия городов из золота. Самоцветные камни и вставки из платины крепились на золотых штифтах, для чего потребовалось высверлить в мозаичном наборе 985 мелких отверстий. Эту тонкую работу, требующую твердости руки и точности глаза, выполнял Н. Татауров. Правильная методика изготовления мозаичного набора определилась лишь в процессе работы. Так, для лучшего обозначения границ департаментов пришлось снимать тонкую фаску по контуру яшмовых пластин, что оживило карту, придав ей легкий рельеф. Обрамляла картину рама из николаевской яшмы. Чтобы прикрыть швы крепления, в двух верхних углах рамы были вырезаны каменные листья. На изготовление карты потребовалось два года кропотливой работы.

Размером 1×1 м, весом более 33 пудов, стоимостью свыше 16 тыс. рублей, эта карта стала лучшим экспонатом Всемирной выставки в Париже, удостоенным высшей премии — «Гран-при». Молва передает слова, будто бы сказанные одним из иностранных посетителей выставки о мастерах, изготовивших карту: «Ученики далеко опередили своих учителей». Под «учениками» подразумевались уральские камнерезы, а «учителями» называли первых иностранцев, приехавших на Урал обучать русских гор-

няков. За эту работу В. В. Мостовенко был награжден командорским крестом Почетного легиона, мастерам же казна выдала... по 3 рубля.

Карта Франции стала последней крупной работой фабрики в дооктябрьский период. Хотя она и показала, что фабрике по плечу крупномасштабные работы, которые могли быть использованы в государственных и частных сооружениях, царский кабинет, преследуя свои узкопрактические цели, не давал возможности изменить назначение и характер ее деятельности. Основной ассортимент камнерезных изделий исчерпывался вазами, чашками, чернильницами, светильниками и другими мелкими предметами, иногда готовились коллекции уральских камней для учебных заведений. Отсталое оборудование тормозило и так не слишком оживленную работу. К 1914 г. на фабрике работало около 40 человек. Правда, была намечена техническая реконструкция, но этому помешала империалистическая война. В 1915 г. часть помещений фабрики заняли под воинский постой, а многих рабочих мобилизовали на фронт, среди них был и Н. Татауров, который пробыл в армии до 1918 г.¹⁵

Возрождение камнерезного промысла началось в советское время. В 1924 г. на фабрике давали продукцию два цеха: камнерезный, в котором работало 30 человек, и ограночный. Художественные изделия шли только на внутренний рынок¹⁶. Потребовалось немало времени и труда, чтобы снова засияли уральские камни не только на отечественных выставках, но и за рубежом. Вернулись на фабрику многие мастера, покинувшие ее кто в связи с войной, кто в связи со свертыванием производства. В 1923 г. после пятилетней работы в главных Екатеринбургских мастерских Пермской железной дороги вернулся и Николай Дмитриевич Татауров, вернулся, чтобы больше не расставаться с любимой работой.

В этот период переосмысливается назначение камнерезного искусства, меняются тематика и характер творчества мастеров цветного камня. В своих произведениях они отражают важнейшие явления и события жизни страны, трудятся над выполнением социальных заказов. Н. Татауров, как и его товарищи, не просто откликнулся на важнейшие события — он жил ими. Проходя через душу и сердце, они воплощались в камне как личная оценка и утверждение того нового, что принесло с собой рождение первой в мире Страны Советов. В качестве примера такой работы можно назвать выполнение в 1924 г. по постановлению I областного съезда горнорабочих знамени «Ленину — горняки Урала»¹⁷. Над этим чисто уральским произведением, высеченным из 96-килограммового камня сургучной яшмы, работали под руководством профессора К. Матвеева и Ю. Подэрни камнерезы А. Шубин, Н. и Г. Татауровы, А. Платонов, В. Семенов. Николай Дмитриевич трудился над полотнищем знамени. Твердость выбранной яшмы была настолько велика, что за смену

удавалось пропилить не более одного вершка (4,4 см). Работали в три смены и выполнили задание за две недели¹⁸.

Другой подобной работой стало исполнение в 1935 г. эмблемы Советской власти — четырех звезд для Кремлевских башен. В звезды было вложено 10 тысяч драгоценных и полудрагоценных камней, в том числе 2 тысячи камней горного хрусталя — с Урала, с Березовских месторождений. Честь работать на выколотке, выбирать и выискивать среди бесформенных масс сырья лучшие кристаллы была оказана опытным камнерезам В. Семенову и Н. Татаурову. Через темную пленку покрова, через слой грязной породы они усматривали сердцевину самоцветного камня и бережно вырезали ее, угадывая тот блеск и игру, которую приобретут камни после огранки. Надо обладать большим опытом и точным глазом, чтобы выполнить эту работу.

Своеобразным личным вкладом уральских мастеров в утверждение дружбы народов страны можно назвать изготовление в 1935 г. 11 гербов союзных республик для Международной выставки в Нью-Йорке. Работа выполнялась в Ленинграде, куда были командированы лучшие камнерезы В. Семенов, братья Татауровы, А. Оберюхтин и др.

В 1937 г. отражением успехов нашей страны на пути социалистического строительства стала «карта индустриализации»¹⁹, созданная на фабрике треста «Русские самоцветы» в результате двухлетней работы коллектива мастеров. Двадцать ювелиров, огранщиков, камнерезов принимали участие в ней. Ведущими специалистами были назначены Н. Татауров, Г. Татауров, В. Семенов, А. Шубин и Т. Колчина. Неожиданно большой объем работы выпал на долю камнерезов: к набору понадобилось подготовить четыре с половиной тонны одних только яшмовых пластин. Огромная карта была изготовлена мозаичным способом из разнообразных самоцветных и драгоценных камней. Работа потребовала больших технологических знаний и художественного чутья. Здесь особенно пригодился опыт мастера, накопленный в свое время в процессе изготовления карты Франции. «Мозаичный набор карты требовал кропотливой и чрезвычайно тонкой работы. По рисунку, исполненному акварелью, мастера с таким расчетом подбирали тона камня в каждой секции, чтобы они совпадали, согласовывались друг с другом, а не выглядели заплатами. Тщательно нужно было не только выбрать цвет камня, но и соблюсти размеры деталей. Неточность размеров, допущенная на одном планшете, приводила к тому, что изображенные на нем реки, озера не увязывались с реками, озерами, изображенными на другом»²⁰. Новое изделие уральских камнерезов с успехом демонстрировалось на Всемирной выставке в Париже (1937), где в свое время, свыше 30 лет назад, была представлена карта Франции. Последняя работа показала, как выросло мастерство уральских камнерезов за довольно короткий срок. Парижские корреспонденты писали, что карта СССР

является одним из самых изумительных экспонатов не только советского павильона, но и всей выставки. За участие в создании этого каменного чуда Н. Д. Татаурову и его товарищам был присужден Большой приз Парижской выставки. Грамота висела в доме камнереза на самом почетном месте²¹.

Социальный заказ, таким образом, постоянно сливался с личной потребностью мастера выразить свое отношение к происходящему. В честь новой Конституции 1936 г. Н. Д. Татауров вместе с братом изготовил большой альбом из нескольких яшмовых плит. Николаем Дмитриевичем был вырезан барельеф Сталина, помещенный в правом углу «обложки», которую украшал мозаичный набор, изображающий уральский горный пейзаж. Боевым победам, одержанным советскими пограничниками в районе о. Хасан, был посвящен альбом²², который в дни празднования 40-летнего юбилея МХАТа Н. Д. Татауров, находящийся в составе делегации артистов Свердловской области, вручил юбиляру. И, наверное, не случайно именно Н. Д. Татаурову в 1945 г. доверяется выполнение заказа трудящихся Урала — оформить «Новогодний отчет уральцев товарищу Сталину».

За самоотверженную работу Н. Д. Татауров был награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.» и именными часами. О большом авторитете мастера можно судить по тому факту, что с ним, простым камнерезом, о проблемах развития камнерезного дела советовались в Наркомате РСФСР²³.

Но, принимая участие в создании монументальных произведений, где большое место занимала мозаичная работа, работа с плоскостью камня, Николай Дмитриевич все же чувствовал постоянное тяготение к работе с объемом, массой камня, которое проявилось в его скульптурах. На Свердловской областной выставке камнерезного искусства в 1938 г. в отдельной витрине демонстрировались барельеф Сталина, вазы, фигурки зверей, броши. Эти выполненные в мелкой пластике вещи менее известны. Но в них отчетливо проявляется такая сторона дарования Татаурова, как чувство объема, формы, фактуры поверхности камня.

Для этого направления творчества Н. Д. Татаурова характерно продолжение традиций кустарных промыслов с их непосредственностью, иногда наивным обобщением формы и в то же время любовным выполнением деталей. Не владея навыками профессионального рисовальщика, он мыслит сразу в камне. Яшма с ее разнообразной окраской — пестроцветная орская, однотонная серо-стальная и нежно-зеленая калканская, сургучная — сама подсказывала ему форму и характер вещи. Работа с яшмой ввиду ее необычайной твердости в соединении с хрупкостью, как было показано выше, требует кропотливого и терпеливого труда. Она хорошо поддается полировке, прини-

мая зеркальную поверхность, и одновременно эффектна в углубленном и выпуклом рельефах. Эти возможности камня Н. Татауров широко использовал. Особенно удачны, на наш взгляд, его пепельницы. Одна из них, «Тройка», представляет собой овальную плиту с углублением для пепла с одной стороны и рельефом, изображающим тройку везущих санный возок лошадей — с другой. Пепельница «Листья и ягоды» более проста по конструкции. Обе пепельницы выполнены из калканской яшмы, но как различен подход к камню, как различно трансформируется его поверхность под руками мастера. Пепельница «Листья и ягоды» поражает легкостью, изяществом, светотеневой игрой растительного орнамента, обрамляющего гладкую поверхность. Это изделие свидетельствует о высоком мастерстве камнереза, не только техническом, но и художественном.

Самобытность дарования проявляется и в скульптурных вещах анималистического жанра. Животных Николай Дмитриевич очень любил. Мог часами следить за повадками кошки, говоря, что она прообраз тигра и льва²⁴. Наблюдая животных не только в домашних условиях, но и во время частых посещений зоопарка, Николай Дмитриевич создает образы экзотических животных. В небольшой скульптурной композиции «Львица» лаконично передается поза замершего перед прыжком зверя, момент равновесия между двумя противоположными состояниями — покоем и движением. Анатолии Татауров следует скорее интуитивно, но при этом отбирает такие детали, которые позволяют с предельной точностью и ясностью передать задуманный образ. Выполненный им совместно с братом из орской яшмы «Носорог» удивляет точной передачей формы и соответствующим ей блеском полированной поверхности. Коробочка «Карась»²⁵ радует тонким сочетанием утилитарной и художественной функций предмета, забавляя чисто татауровской находкой: простая форма коробочки в виде рыбы подчеркивается нанесенной резцом на крышку сеткой, которая смотрится стилизованной рыбьей чешуей. Таким образом, мелкая пластика существенно дополняет картину творчества Н. Д. Татаурова, внося в него неожиданные черты, сближающие его, хотя и неявно, с традициями уральского художественного примитива.

Свою работу мастер очень любил. Сказанные Н. Татауровым на праздновании его 75-летия слова «Пока видят глаза и руки делают — буду работать»²⁶ могут служить ключом к пониманию его жизненной позиции и его творчества.

Почти 70 лет отдал Н. Д. Татауров любимому делу (он умер 13 апреля 1959 г.), внося свой вклад в развитие камнерезного искусства на Урале. В этом ему помогала любовь к камню, недаром его называют «яшмовым чародеем».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В капитальном исследовании «Завод «Русские самоцветы» (Свердловск, 1976, с. 383) о Н. Д. Татаурове упоминается в главах 5 и 6, написанных В. Б. Семеновым. Среди мастеров, работавших над знаменем горняков Ленину, названы Г. Д. и А. И. Татауровы (с. 165), а следует Г. Д. и Н. Д. Татауровы, ибо А. И. Татауров относится к другой династии и над знаменем не работал. Та же ошибка и в отношении работы над «картой индустриализации» (с. 179). Нет упоминания о работе Н. Д. Татаурова над изготовлением кремлевских звезд (с. 169) и т. д.

² ГАСО, ф. 86, оп. 1, № 1206.

³ Там же, № 1158, л. 16 об.

⁴ Там же, л. 39 об.

⁵ Там же, л. 40.

⁶ Там же, № 1161, л. 18 об.

⁷ Там же, № 1183, л. 15 об.

⁸ Там же, № 1161, л. 11.

⁹ *Ратушный П. И.* Все для других (запись рассказа камнерезов Н. и Г. Татауровых).— В кн.: Счастливые камни. Челябинск, 1937, с. 111.

¹⁰ ГАСО, ф. 86, оп. 1, № 1398, л. 82 об.

¹¹ Маргарита Викторовна Егорова, внучка Н. Д. Татаурова, живет в г. Свердловске. Сведения о Н. Д. Татаурове были сообщены автору в личной беседе в 1981 г. Запись беседы — 6 с. рукописного текста в архиве автора.

¹² Местонахождение неизвестно. По воспоминаниям М. В. Егоровой после смерти Н. Д. Татаурова была подарена священнику г. Свердловска.— Запись беседы с М. В. Егоровой, с. 3.

¹³ *Ратушный П. И.* Все для других, с. 113—114.

¹⁴ Хранятся в семейном архиве М. В. Егоровой.

¹⁵ ГАСО, ф. 86, оп. 1, № 1172, л. 42.

¹⁶ Уральские самоцветы. Беседа с техруком Екатеринбургского отделения треста «Русские самоцветы» Гордиенко.— Уральский рабочий, 1924, 18 мая.

¹⁷ Местонахождение неизвестно.

¹⁸ Знамя горняков.— Уральский рабочий, 1924, 13 мая.

¹⁹ Эрмитаж. Георгиевский зал.

²⁰ *Павловский Б. В.* Камнерезное искусство Урала. Свердловск, 1953, с. 121.

²¹ Запись беседы с М. В. Егоровой, с. 3.

²² Музей МХАТа.

²³ *Попова Н.* Мастера цветного камня.— В кн.: *Попова Н., Рождественская К.* Живители камня. Свердловск, 1950, с. 27.

²⁴ Запись беседы с М. В. Егоровой, с. 1.

²⁵ Все перечисленные работы находятся в Свердловском областном краеведческом музее.

²⁶ Запись беседы с М. В. Егоровой, с. 5.

А. Г. НЕСТЕРОВ, Т. П. НЕСТЕРОВА
Свердловский историко-революционный музей

***Резное изображение Константина и
Елены из собрания Свердловского
историко-революционного музея***

В фондах Свердловского историко-революционного музея хранится небольшая, но интересная коллекция резных изделий из кости. Она объединяет произведения косторезного искусства, созданные мастерами Холмогор, Тобольска, Якутии в XVIII—XX вв.; разнообразные шкатулки, гребни, подчасники, портретные изображения Екатерины II, великой княгини Марии Федоровны, великих князей Александра Павловича и Константина Павловича, а также несколько икон конца XVIII—XIX вв. («Преображение», «Распятие», «Царь Константин и царица Елена» и др.).

Сюжет «Константин и Елена» довольно редок в традиционной русской иконографии. Исторически он связан с двумя событиями — превращением христианства при императоре Константине I (306—337) в государственную религию Римской империи и так называемым «обретением честного креста» — находкой матерью Константина I, императрицей Еленой, в результате проведенных ею в Иерусалиме раскопок, деревянного столба, названного «честным и животворящим крестом», на котором якобы распяли Христа. И Константин, и Елена впоследствии были канонизированы церковью. Поклонение этим святым — утвердителям христианской веры — широко распространилось во многих провинциях Римской империи, особенно в восточной ее части, которая после распада Римской империи в конце IV в. образовала Византийскую империю. Особое распространение культ этих святых получил на Балканском полуострове — в Греции и Болгарии.

В России культ Константина и Елены не был особенно популярен, место этих святых фактически занял канонизированный русской церковью князь Владимир I, который в 988 г. ввел



Резное изображение Константина и Елены из собрания Свердловского историко-революционного музея

на Руси христианство. Поэтому интересным представляется публикация резной костяной иконы, хранящейся в собрании Свердловского историко-революционного музея (рис.).

Икона «Константин и Елена» построена по традиционной для данного сюжета иконографической схеме: изображения святых находятся симметрично справа и слева от расположенного в центре «честного креста». Святые стоят, слегка повернув к кресту головы. Одной рукой каждый из них прикасается к

нему, другую, согнутую в локте, держит перед собой. Как Константин, так и Елена одеты в длиннополую «царскую» одежду, подобную той, в которой изображались последние императоры Византии и цари средневековой Болгарии. Одежда со множеством складок по бокам, оплечье и низ украшены ромбическим орнаментом. На головах святых уборы, подобные коронам русских царей на изображениях конца XVII — начала XVIII в. Изображение суровых ликов Константина I и его матери носит заметные следы балканского, скорее всего болгарского, влияния. Возможным прототипом резной иконы музейного собрания могут считаться иконы болгаро-греческого (афонского?) письма XVII — начала XVIII в.

Центральное изображение окружено двумя лентами резного орнамента. Ближайшая к центру полоса украшена сквозным прорезным орнаментом из стилизованных веток и листьев. На второй ленте и боковых сторонах иконы помещены изображения цветов по белым и тонированным в зеленый цвет костяным пластинам квадратной и прямоугольной формы. Резные цветы также тонированы красным и зеленым. Подобный орнамент имеет аналоги в изделиях холмогорских резчиков второй половины XVIII — начала XIX в., что позволяет предположительно датировать данную икону и определить художественную школу, где она могла быть изготовлена.

История бытования этого памятника северорусской резьбы по кости в настоящее время не может быть установлена. Есть основания считать, что значительное время данная икона находилась на Урале. В музей икона поступила в начале XX в.

Введение в научный обиход резной иконы «Константин и Елена» представляет несомненный интерес для истории северорусской резьбы по кости, и в частности, для постановки вопроса о бытовании подобных икон на Урале в XVIII—XIX вв.

Е. И. ЕГОРОВА, Н. В. КАЗАРИНОВА
Пермская художественная галерея

***Письма крепостного живописца
Александра Кирилловича Кривошекова
брату (1840–1847)***

Творчество крепостных художников Прикамья — одна из малоизученных страниц изобразительного искусства Урала, что объясняется трудностями его исследования. Долгое время произведения крепостных не собирались, не хранились, поэтому многие из дошедших до нас работ анонимны. Нередко известны имя художника, любопытнейшие факты его биографии, но неизвестны его работы (Медведников, Николай Попов, Афанасий Шайдуров). Пермские художественные центры Прикамья — Усолье, Орел, Ильинское, где в XVIII — первой половине XIX в. славились живописные мастерские, в которых обучали иконописцев и где работали известные крепостные мастера Иван Мельников, Иван Дошенников, Семен Юшков, уже давно потеряли свое былое значение. Потомки же живописцев часто не могут «похвастаться» ни работами, ни рукописями, ни даже устными преданиями о своих дедах и прадедах. Сведения о крепостных художниках рассеяны по архивам их владельцев — Строгановых, Лазаревых, Демидовых. Выявить и собрать их чрезвычайно сложно. Вот почему каждое найденное произведение крепостного мастера — большая удача. Не меньшую ценность представляют и находки рукописных материалов: дневников, писем, даже каких-либо косвенных свидетельств о жизни и работах того или иного забытого живописца.

В фондах Коми-Пермяцкого окружного краеведческого музея авторами данной статьи были обнаружены произведения крепостного живописца Строгановых Александра Кирилловича Кривошекова и письма, которые он отправлял из Петербурга во время своего обучения живописи на Урал, в Кудымкар, брату Якову Кирилловичу, тоже крепостному. Переписка представлена в фондах Коми-Пермяцкого музея не полностью. Она охватывает сравнительно небольшой отрезок времени — 1840—1848 гг.

Имя А. К. Кривошекова хорошо известно по «повелениям»

Строгановых. В расходных книгах по Иньвенскому округу за 1840-е годы перечисляются значительные суммы, затраченные владельцами на обучение крепостного А. К. Кривошекова в Петербурге. Из новой находки стали известны факты его биографии. А. К. Кривошеков родился в Кудымкаре, учился в Петербурге в 1840—1844 гг., какое-то время у профессора А. Г. Варнека. После окончания учебы расписывал церкви в пермских имениях Строгановых. Годы жизни художника пока установить не удалось.

Кроме того, письма строгановского крепостного, посланного в 1840-е годы с Урала в Петербург для обучения живописи, открывают сложный духовный мир крепостного художника. Они свидетельствуют о его живой, впечатлительной натуре, впитывающей систему преподавания его наставника профессора А. Г. Варнека, глубоко переживающей «встречу» с картинами великих мастеров во дворце Строгановых, наполненной горячей любовью и тоской по родным уральским местам и одновременно невеселыми думами о будущем («смотря в даль будущности, содрогаюсь»).

Вместе с тем они являются драгоценными бытовыми документами, позволяющими представить повседневную жизнь крепостного живописца, быт воспитанников Строгановской школы земледелия и горнозаводских наук в Петербурге, где он жил первые два года, а также быт в строгановских вотчинах Кудымкара, Очера, Билимбая.

Адресат Александра Кирилловича — брат Яков Кириллович Кривошеков, щедро одаренный природой человек: музыкален, любитель рисования (хотя специального художественного образования не имел и исполнял должность бухгалтера в Иньвенском правлении пермских имений Строгановых). Художественными склонностями Якова Кирилловича и определяется во многом содержание писем к нему младшего брата.

Тексты публикуемых писем приводятся не полностью. В них, как и во всех письмах того времени, много поклонов близким, расспросов об их здоровье, жизни, описаний праздников, развлечений. Публикуемые письма сохраняют авторский стиль, приводятся в современной орфографии и в хронологическом порядке.

«Июня 19 дня 1840 года. С.-Петербург
Любезнейший братец!

Яков Кириллович!

Приятнейшее письмо твое я получил 13 мая, за которое наичувствительнейше благодарю тебя. Ты не поверишь, с каким удовольствием читал я его и как был рад, что ты еще меня не забыл, милый братец!.. Сколько был я тогда наполнен чувством братской любви к тебе, сколько радости, сколько впечатлений возродилось во мне — воспоминаний и — бог зна-

ет, чем душа и сердце мое были наполнены тогда, кажется, я был в Кудымкаре, слышал звон колоколенный, возвещающий воскресение Христово, только никого не видал. Когда гуляю на Невском проспекте или Крестовом острове, или на Елагинском, часто вспоминаю тебя... Здесь очень весело. Впрочем, и правду надобно сказать, без родных и родителей очень скучно. Милый братец мой, не забывай меня, пожалуйста, я один здесь — каждый день вспоминаю всех вас — вас забыть здесь нельзя, один я чужой всем, чужды и мне все, хотя на час и забудешься, но приветливость других между собой заставит невольно вздохнуть... А на память вам, по обещанию моему, я посылаю своих трудов две картинки: одна под названием «Благословление при сговоре крест. свадьбы», начатая еще в Кудымкаре, а оконченная здесь, другая «Enfant Jesus», т. е. «Младенец Иисус Христос», рисованная в июне сего года под надзором учителя моего г. профес. Варнека и одобренная его превосходительством Александром Петровичем Куницыным¹. Прими их от меня в доказательство моей принадлежности к тебе... О себе я скажу, я слава богу здоров, занимаюсь своим предметом, живу в школе, у нас скоро начнутся каникулы, я буду гулять везде по островам, наслаждаться их видами, рисовать ландшафты и проч. Я тебе еще сообщу некоторые правила рисования самоважнейшие. Напр., рисовать с картинки голову. Сначала надобно легонько карандашиком обвести форму головы от руки, потом расположить все члены по местам, т. е. глаза и брови были на своих местах, нос, рот и уши, и все, что его на оригинале разместить верно; но когда будешь обводить форму головы, то рассматривай на оригинале углы поворотов, где они круто поворачивают, так чтобы сначала углами сделать общую форму головы, эти перпендикулярные и косвенные линии были бы ни дальше, ни короче и имели бы такое же направление, как и оригинальные; но всего чаще смотри на общее, т. е. беглым глазом всю оригинальную голову рассматривай и сравнивай со своею таким глазом, верно ли она похожа на оригинальную, а когда общая форма головы верна, то и все части верны будут, а по положению легоньких черт углами, образующими форму головы, начать вырисовывать все части тоненько, как они вогнуты, но вырисовывать наперед общую форму головы, а потом части и по окончании (вырисовывания) так назыв. контура начать тушевать. В первый раз от руки очень трудно нарисовать, но надобно приучать себя к этому, чем больше будешь заниматься рисованием, тем легче и вернее будет выходить. Вот и все правило рисования...»

Это письмо, открывающее найденную переписку и отличающееся почти детской непосредственностью восприятия, заслуживает внимания целым рядом фактов. Прокомментируем их по ходу письма. Первый приоткрывает страницу творческой биографии живописца — еще в Кудымкаре он обратился к бы-

товой теме, знакомой ему с детства («Благословение при сговоре крестьянской свадьбы»). К сожалению, упоминаемые в письмах «картинки» не сохранились. Другой позволяет предположить личное знакомство, беседы молодого крепостного художника с одним из образованнейших людей своего времени — Александром Петровичем Куницыным (1783—1841). В те годы в главной конторе Строгановых он «заведовал делами по Пермскому неразделенному имению»¹. А раньше — учитель А. С. Пушкина², один из лучших преподавателей нравственных и политических наук в Царскосельском лицее, «за вольнодумие» отстраненный от преподавания. Встречи с А. П. Куницыным не могли не оказать воздействия на формирование духовного мира художника. Следующий факт проливает свет на саму организацию учебы крепостного художника в столице Российской державы. С 1817 г. было возобновлено постановление, «в уставе Академии находящееся, чтобы никаким видом не принимали в число воспитанников ее крепостных людей, не имеющих от господ своих увольнений»³. Кривошеков мог быть определен, таким образом, к профессору А. Г. Варнеку только частным порядком. И наконец, последний по ходу письма факт — живое, «по горячим следам», изложение правил рисования, как они понимались его учителем — профессором А. Г. Варнеком. Как педагог, А. Г. Варнек стремился предоставить ученикам большую самостоятельность, свободу в трактовке натуры. Много времени уделял он «портретному мастерству», т. е. знанию приемов и методов работы над портретом. Он учил писать не «по представлению», как это делал Щукин, а непосредственно с натуры. Варнеком были составлены первые методические руководства.

Следующее письмо от 20 ноября 1840 г. отличается большей зрелостью суждений о жизни и об искусстве. Оно вносит дополнительный штрих в биографию художника. А. К. Кривошеков пишет, что выполнял рисунок с Лаокоона. Но рисованием с гипсов занимались в классах Общества поощрения художников, которые, по-видимому, и посещал А. К. Кривошеков. Целью общества, основанного в 1820 г., стала помощь в получении профессиональной подготовки художникам, «оказывающим дарование», в том числе и крепостным. В классах общества преподавали профессора Академии, среди которых состоял и А. Г. Варнек.

«...Я здоров, слава всевышнему творцу, занимаюсь рисованием с гипсовых голов. Из этих рисунков я подал Михаилу Петровичу в день его Ангела два рисунка: один с бюста графини нашей, другой с Лаокоона, он был рад и благодарил меня за этот маленький сюрприз.

Ты, братец, спрашиваешь моего совета о Коле⁴, ты хочешь учить его срисовыванию, я, пожалуй, непрочь от этого. Чело-

век через живопись больше познает себя, и душа его делается благородною; а все-таки надобно учить его наукам, потому что неученым живописцем плохо быть. Нарисовать и написать картинку значит то же, что сочинить историю великого человека»...

«Февраль 28 день 1841. С.-Петербург

Милый братец, как я доволен собою, что успел тебе доставить удовольствие моею работою, и буду впредь стараться доставлять тебе такое удовольствие, ежели Господь продлит мой век и пребывание здесь. На масленице, в четверток, т. е. 6 февр. поднес я свои труды Якову Алексеевичу⁵, достойному названия доброго начальника, три рисунка, один карандашом нарисованный, изображающий пророка Илью, второй красками акварельными, т. е. соковыми, копию с портрета князя Василия Сергеевича Голицина, и третий, тоже красками, изображающий какую-то принцессу французскую — работы Греза, французского художника, и Яков Алексеевич так был доволен моими трудами, что меня почтил и записал, которого числа поднесены ему; по приезде Я. А. попроси, чтобы он показал тебе мою работу, потому что знает, что ты занимаешься этим сам. Ныне я хочу делать для графини к пасхе что-нибудь, я еще и сам не знаю, что бы такое ей поднести — тоже акварельными красками, в первый раз еще хочу делать для нее акварелью. Масляными красками, может быть, начну писать летом нынешнего года.

Я очень сожалею, что у меня нет теперь ничего путного ни красками, ни карандашом сделанного — и поздравил бы вас со счастьем, улыбающимся всем, потому что у меня всего было три рисунка акварелью и те роздал, да и мне не жаль, ведь они перводелки, но уже после, братец, когда-нибудь зато пришло поинтереснее, а теперь извини меня, я кроме желания вам всем счастья и благополучия ничего не могу изъявить. Да ведь ты, братец, просил меня объяснить о тактике моего учения и других обстоятельствах здешнего моего бытия и жития... У нас сегодня на ужин суп картофельный чудесный и еще с перловой крупой, крупинка за крупинкой бегают с дубинкой, а картофельки-то, право, и с верной пчелкой и не объявишь вакантного местечка, а размазня каша, куда ваши блины и пироги, такая масляная, и не отличишь, что она масляная льняным маслом или бы знать каким, кажется, что заморским...

Утром я встаю не ранее 5 часов и не позднее 7... иду в столовую, там требую хлеба черного хорошего, а в другой раз и горького, начинаю его складывать, водкою припивая, ломтиков шесть складу, и до обеда очень весело часы пройдут, но окончив этот фрыштык⁶, отправляюсь к моему профессору и там сажусь за работу, либо с бюста рисую, либо с эстампов в кни-

гу или же красками начинаю. Ежели я начинаю рисовать с бюста, то сажусь к нему не так близко, но чтобы мог видеть форму головы, чтобы вернее определить линии, но, определяя линии, должен в уме представлять горизонтальную линию и перпендикулярную, когда представишь, сравнивай с этими линиями те линии, которые очерчивают голову со стороны, как она отклоняется от перпендикулярной линии или же к ней наклоняется, и как опускаются или поднимаются те линии, которые представляют плоскость от горизонтальной, а за всем тем должен размерять глазами и расстояние, представляющее длину и ширину головы, так же и все члены ее, ежели верхние ресницы на самой середине длины, и обозначь их так, потом смотри, как длинен нос, какое окончание его имеет расстояние, если же на половине верхней ресницы до окончности подбородка, означать так; так же определяй расстояние и в неправильных лицах, но бюсты делаются всегда правильными и имеют пропорцию во всех частях; если же ты сидишь ниже головы, то верхняя часть головы сокращается, т. е. лоб, нос делаются короче, а нижняя часть бывает длиннее, смотря по понижению точки зрения. Когда ты захочешь нарисовать всю фигуру человека, то сравнивай тоже с линиями перпендикулярными и горизонтальными, но перпендикулярные линии впусти из какой-нибудь точки, находящейся в голове, взятой тобою по произволу для легчайшего означения членов средних и наонных; расстояние также и тут не упущай. Главное то, чтобы видеть общее и хорошо обозначить на бумаге в формальном виде, что ты рисуешь. После всего этого начинай тушевать карандашом или красками и осторожно и тут проверяй себя, в тушевке все ошибки можно видеть, и по возможности исправляй. Это объяснение кратко и почти непонятно, по времени я постараюсь изложить их подробнее сколько могу... Часов до двух прозанимаюсь и пойду в школу обедать... мне дают или щей или супу — что сварено, потом соус репный или картофельный или капустный, а там гречневую кашу, которую ешь торопясь, сейчас можно подавиться, а мы так еще в другой раз с хлебом поедем ее матушку, ежедневное наше дорогое блюдо. Пообедав, отправляюсь опять на занятие к моему профессору, позанимаюсь часика два-три или четыре, отправляюсь опять домой, ...берусь за учебные книги и опять продолжаю заниматься до ужина, а там время придет и час приспе, отправляюсь ужинать... Ужин бывает в 8 часов, а спать ложимся в 9 часов, но прежде чем разойдемся по спальням, бывает молитва и перекличка всем воспитанникам... Так, сударь, примером будучи сказать, сегодня надобно мне идти в контору к Александру Максимовичу с рисунками, т. е. показать, что я в продолжение месяца сделал, ибо я каждый месяц показываю ему свою работу, между тем и к Якову Алексеевичу надобно зайти, чтобы отдать ему письма эти самые, которые ты теперь в руках дер-

жишь. Для графини же я начал уже рисовать Иисуса Христа младенца сидящего вчера...»

Большой интерес представляет письмо от 16 августа 1842 г., в котором молодой художник описывает посещение Строгановской картинной галереи вместе с художником Я. Ф. Капковым (1816—1854), учеником Академии художеств и пенсионером Общества поощрения художников, страстно влюбленным в искусство и постоянно совершенствующим свое мастерство. Капков не мог не оказывать на крепостного художника влияния. Современники не раз отмечали, что композиция, рисунок и колорит его произведений в высшей степени замечательны, механизм живописи до крайности оригинальный и разнообразный.

«Авг. 16 1842 СПб.

Любезнейший мой братенька
Яков Кириллович!

Просто я не могу описать тебе мое восхищение, которое и по сей час не покидает меня, как вспомню про картины в доме ее сиятельства графини⁷. Залу эту устраивал знаменитый архитектор Воронихин, и мы уже договорились с Яковом Федоровичем, что как-нибудь через наших начальников поглядим эти замечательные произведения искусства. Я. Ф. достал в Академии разрешение как живописец, что надо бы ему осмотреть картины Рубенса, Бронзино, Рембрандта и прочих.

В прошлое воскресенье мы отправились через Якова Алексеевича и в конторе на разрешение нам поставили печать и вот мы вдвоем да еще графский камерный служитель хорошо походили по всему барскому дому. Теперь я постараюсь подробно описать все, что мы видели, но, любезный братец, разве можно это описать в подробности? Разве частичку. Коль глаза у нас разбежались, особенно в воронихинском зале. Перво-наперво, конечно, Рафаэль — женщина и мальчик, оба нагие, она вытирает свою ногу полотном; написано превосходно, однако. Я. Ф. говорил, что это не рафаэлевская работа. Тинторетто, портрет старика в темных тонах, выделяется лицо, седая борода, живо смотрит. Даже не веришь, что рука человека могла выписать жалкой кистью столь живые глаза. Профессор Варнек все говорит нам — ищите формы, ищите кости под кожей и под мясом; вот Рафаэль раскусил этот секрет, в телах этих нагих ты не найдешь ни одного позабытого мускула, все теньки играют, и мальчик только что не вздыхает. Рядом здесь же висели ландшафты и хотя они писаны изрядно, но мы с Капковым смотрели более на итальянских мастеров, потому что портретами теперь занимаемся, но впрочем, если пожелаешь знать о них, напишу тебе в следующем письме. Св. Людовик да Винчи написан хорошо, но глядит он не по-святому,

имеет нарядную одежду и правая рука засунута за пазуху, она совсем как живая; не понравились мне его мелкие кудерки, точно овчина. Яков Федорович говорил мне, что это французский король, прозванный святым. Богоматерь Перуджино очень хороша, я даже прослезился, потому что лицо это напомнило мне нашу покойную маменьку. Царство ей небесное; ты помнишь, как она всегда так грустно смотрела, а младенец зря толстый и лицо у него бессмысленное. Мы с Я. Ф. долго стояли перед Благовещением работы итальянского живописца Боттичелли.

Я. Ф. сам пишет «Благовещение» и потому всеми подобными картинами интересуется. Со всех боков заходил он к этой замечательной картине и в кулак на нее смотрел очень долго. По мне, так у Богоматери рот кривит маленько, зато ручки у нее и у ангела, который, кстати, похож на девушку, такие ручки, что хочется поцеловать, каждая тенька на своем месте и кажется, нельзя передвинуть ее ни влево, ни вправо, ни на волосок. Ножки у ангела босые, тоже — девичьи, самых совершенных форм, а Богоматерь в сапожках. Одежды, конечно, сделаны неповторяемо. Я. Ф. говорит, что в Италии находятся самые знаменитые картины Боттичелли, а у нас в России их почти нет, и эту за большие деньги купил его сиятельство граф Сергей Григорьевич⁸. Видя, как мне понравился этот Боттичелли, Я. Ф. шутил, что я ему тезка, тоже Александр, и зовет меня теперь Сандро. Хорошо, братенька, хоть именем быть похожим с великим живописцем.

У св. Иеронима прекрасное молитвенное лицо, но он мне понравился меньше, Петро Крестус Богоматерь хуже, а младенец какой-то неладный: похож на арапчонка, причем сама Богоматерь простоволосая, как девушка, живописец и хотел приударить на девичество богоматери; руки же у нее непомерно малы противу лица.

Рембрандт нам очень понравился: св. пророк Иеремия сидит задумавшись и так он ловко освещен, что сразу видишь то, что хотел тебе показать великий мастер: 1) голову, 2) руку и 3) пророческую думу. Ну, всего не перескажешь, так все дивно. Хотел еще написать про ваятеля Донателло, работа которого мужская голова находится здесь. Лепка всего по шею, странные очертания, не подобные прочим людям и строением глаз своих и выразительностью привлекает к себе: все хочется на него глядеть больше и больше. Я. Ф. думает, что это величайшее мировое ваяние Донателло.

Вся картинная зала разделана в ампирном стиле архитектором Ворониным, нашим земляком (из Усолья).

Любезный братенька, если пожелаешь и тебе не скучно будет, то опишу тебе потом если не все (места не хватит), то хотя часть диковинок, которые наши господа здесь накупили на большие деньги. И выпало мне на счастье не одним, а целыми

двумя глазами поглядеть на то, что другие век свой не глянут. А поглядишь и, смотришь, научился, чувствуешь прилив сил к работе. Благодарение создателю, что привел меня к живописному делу...»

Из последующих писем приводим только выдержки, которые дают представление о работах, выполняемых Кривошековым на Урале, о его настроении, а также о сложной духовной жизни талантливого крепостного. В последних из найденных в фондах Коми-Пермяцкого музея письмах все явственней звучат ноты горечи, усталости от постоянной борьбы за жизнь, едва прикрываемые иронией.

«13 марта 1842 г. С. Петербург

школа земледелия и горнозаводских наук

...хотел бы я презентовать тебе, да не знаю, может быть, еще и рано, но я постараюсь вскоре за этим угодить тебе. А о себе скажу, что я здоров, слава богу, занимаюсь масляными красками, пишу, т. е. малярую портреты...»

«7 апреля 1843 г. С. Петербург

...Мои делишки как дела обыкновенно идут. Я здоров, слава богу, и весел, люблю до крайности мое занятие и терплю все крайности, через него идущие, и не предаюсь восторгам, из него изсякающим...»

«ноябрь 1845 г. Очер

...Я работу для иконостаса со своей половины почти окончил, осталось в алтаре и хоругви...»

«1 января 1846 г. Очер

...Я думаю, ты меня ожидал в святкам в Кудымкар, но обстоятельства не позволили удовлетворить и твое, и собственное мое желание: некоторым образом неконченная еще работа в Очере, а больше всего удержала работа в г. Оханске, которая предстояла мне, но не была разрешена начальниками по причине запрещения писать портреты; таким образом я остался в Очере, но впрочем, надеюсь скоро навестить Иньву...»

«7 июня 1847 г. Билимбай

...Я, слава богу, здоров, но не весел, потому что в Билимбае для меня кажется скучно и сам не знаю отчего, может быть, привыкну еще к здешнему месту.

...Ездил в Екатеринбург, но там погода мне помешала, прожил дня четыре, а ничего рассмотреть не мог, таким образом, по этой поездке никаких впечатлений не произошло. Ездили также в Невьянский завод, рассматривая его с художественной стороны, мы кроме старообрядчества также почти ничего не

видели, большею частью. В обитателях сего завода видна патриархальность, которую я, впрочем, иногда уважаю, но не невьянскую только, там тоже иногда заглядывает просвещение, и это редко, и потому некоторым образом она, может быть, занимательна, но только при веселом расположении духа, а так как я теперь в самом дурном, то и прошу не отягощать оным меня. Ныне собираемся ехать в Тагил, но не знаю, как погода позволит. Занятия наши только еще начинаются, все дни, которые мы прожили, проводились в отдыхе и теперь, как отдохнули, хочется приняться за дело покрепче, чтобы вознаградить потерянное время...»

Последнее из сохранившихся писем написано 8 октября 1848 г. в Билимбае, где А. К. Кривошеков расписывал церковь. Он сообщает брату, что начал подумывать о женитьбе. Но вся интонация, общая эмоциональная атмосфера письма свидетельствуют о том, что художник устал от одиночества, неустроенности жизни.

Найденные в Коми-Пермяцком окружном краеведческом музее письма, таким образом, являются одним из немногих дошедших до наших дней документов, раскрывающих типичную судьбу крепостного уральского художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «В пособию князю по общему правлению графиня пригласила госп. действ. советника Александра Петровича Куницына, который заведовал делами по Пермскому нераздельному имению, по временам и в случаях чрезвычайных будет выезжать в Пермь, для обозрения и подробной ревизии всех частей правления» (Государственный архив Горьковской области, ф. 762, оп. 1, д. 1331, л. 38).

² По рассказам краеведов, в с. Ильинском находился архив Главного правления Пермского нераздельного имения Строгановых, в котором якобы находились и письма А. С. Пушкина к А. П. Куницыну.

³ Цит. по: Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963, гл. 8.

⁴ Коля — младший брат В. К. и Я. К. Кривошековых.

⁵ Вероятно, один из служащих Строгановых.

⁶ Искаженное немецкое слово «завтрак».

⁷ «Бесспорно, лучшая из частных галерей в России и одна из лучших в Европе Строгановская картинная галерея обязана основанием А. С. Строганову» (Андреев А. Картины галереи Европы: Картинная галерея гр. С. Г. Строганова». СПб., 1863, т. 2, с. 245). Александр Сергеевич Строганов (1733—1811) — граф, сенатор, президент Академии художеств, директор Публичной библиотеки.

⁸ Сергей Григорьевич Строганов (1794—1882) — граф, генерал от кавалерии, генерал-адъютант, член Государственного совета. В 1835—1847 гг. — попечитель Московского учебного округа. Женившись на Наталье Павловне Строгановой, унаследовал майорат в Пермской губернии. В 1911 г. собрание картинной галереи Строгановых по завещанию П. С. Строганова поступило в Эрмитаж.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
Власова О. М. О жанрах пермской деревянной скульптуры	5
Каптиков А. Ю. Урал и региональные школы зодчества Вятки и Тобольска второй половины XVIII в.	10
Раскин А. М. О периодизации и местных школах архитектуры классицизма на Урале	26
Зайцев Г. Б. Поздние работы А. И. Корзухина и передвижные выставки Академии художеств (1886—1889)	36
Михайлова Л. Г. Об атрибуции Казанской церкви-усыпальницы Каменских в Перми	42
Егорова Е. И., Казаринова Н. В. Иван Петрович Чирков (страницы художественной жизни Перми начала XX в.)	52
Черепов В. А. Николай Розанов — художник оренбургских сатирических журналов (попытка атрибуции)	59
Черепов С. В. Антиклерикальная тема в уральской графике 1905—1907 гг. и ее своеобразие	64
Волков А. Е. По Ленинскому декрету	79
Павловский Б. В., Ярков С. П. Из истории изобразительного искусства Среднего Урала (1930—1960-е гг.)	88
Уроженко О. А. Виталий Волович: проблемы становления мироотношения (1950-е — середина 1960-х гг.)	107
Якимова Н. П. На пути развития живописно-объемной декорации (опыт художников Свердловского театра оперы и балета, 1960—1970-е гг.)	122
Парнюк Т. В. Своеобразие уральского камнерезного искусства в творчестве Н. Д. Татаурова	133

Публикации и сообщения

Нестеров А. Г., Нестерова Т. П. Резное изображение Константина и Елены из собрания Свердловского историко-революционного музея	139
Егорова Е. И., Казаринова Н. В. Письма крепостного живописца Александра Кирилловича Кривошекова брату (1840—1848)	142

**ИЗ ИСТОРИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ УРАЛА**

Редактор **О. Л. Сафьянова**
Технический редактор
Э. А. Максимова
Корректор **Н. В. Чапасва**

Темплан 1985, поз. 859.

Сдано в набор 28.03.85. Подписано
в печать 28.08.85. НС 11322. Формат
60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2.
Гарнитура литературная. Печать вы-
сокая. Уч.-изд. л. 9,5. Усл. печ. л. 9,5.
Тираж 700 экз. Заказ 257.

Цена 1 р. 40 к.

Уральский ордена Трудового Крас-
ного Знамени государственный уни-
верситет им. А. М. Горького. Сверд-
ловск, пр. Ленина, 51

Типография изд-ва «Уральский рабо-
чий». Свердловск, пр. Ленина, 49.

